

LA PEINTURE GOTHIQUE EN SUÈDE ET EN NORVÈGE



CHŒUR DE L'ÉGLISE DE RÅDA

LA PEINTURE GOTHIQUE EN SUÈDE ET EN NORVÈGE

ÉTUDE SUR LES RELATIONS ENTRE L'EUROPE OCCIDENTALE ET LES PAYS SCANDINAVES

PAR ANDREAS LINDBLOM

PUBLIÉ PAR L'ACADÉMIE ROYALE DES BELLES-LETTRES
D'HISTOIRE ET D'ARCHÉOLOGIE DE STOCKHOLM



SCEAU DE BLANCHE DE NAMUR, REINE DE SUÈDE ET NORVÈGE

STOCKHOLM: WAHLSTRÖM & WIDSTRAND · LONDON: BERNARD QUARITCH
IMPRIMÉ PAR CEDERQUISTS GRAFISKA AKTIEBOLAG · STOCKHOLM · MCMXVI

TABLE DES MATIÈRES

CONCLUSION

ABRÉVIATIONS EMPLOYÉES DANS CE QUI SUIT:

Musée de Christiania, c.-à-d. Universitetets Oldsagsamling, Christiania.
Musée de Copenhague, c.-à-d. Nationalmuseet, Copenhague.
Musée de Stockholm, c.-à-d. Statens Historiska Museum, Stockholm.

PRÉFACE

Ce travail n'a pas la prétention d'être une histoire de la peinture gothique en Suède et en Norvège. Il se propose seulement de résoudre un problème déterminé: quelle a été, dans l'apparition et le développement de la peinture gothique en Suède et en Norvège, l'action des deux pays prépondérants dans la formation du style gothique, la France et l'Angleterre?

L'étude de ce problème particulier est-elle véritablement fondée? Ne serait-il pas préférable de chercher à donner simplement l'exposé synthétique de la peinture dans le Nord? N'est-ce point une prodigalité que de consacrer tant de labeurs à la solution d'un problème unique, fût-il même d'une importance fondamentale?

Arrêtons-nous un moment devant ces questions.

Chaque époque, chaque nation a son art. Que nous étudiions l'art d'une même époque dans les différentes nations, ou l'art d'une même nation à travers les âges, nous nous trouvons en présence de phénomènes complexes, dont il nous est difficile de concevoir l'essence, si nous n'avons élucidé préalablement les conditions nécessaires à la naissance des phénomènes artistiques. La constatation de ces conditions ne peut ni ne doit être l'objectif principal des recherches entreprises dans l'histoire de l'art, et la connaissance de ces conditions n'est qu'un facteur indispensable pour atteindre notre but: saisir l'essence de l'art qui est l'objet de notre étude.

La voie qui conduit à ce but n'a pas une direction unique. Lorsqu'il s'agit de nations qui ont créé les idées et porté sur leurs épaules le poids du développement d'un style, cette voie va pour ainsi dire de l'intérieur à l'extérieur. C'est en pénétrant toujours plus profondément dans la vie intellectuelle et matérielle de la nation que nous apprenons à connaître les forces cachées qui ont rendu possible la création des nouvelles valeurs artistiques.

Il en est tout autrement lorsque les nations étudiées sont en dehors du centre de développement et qu'elles n'ont participé que peu ou même point à la création

des trésors de style ou d'idées. Les formes et les idées nouvelles que nous y rencontrons ne portent plus l'empreinte de leur origine. Nous voyons au lieu de cela un phénomène de transformation, la traduction d'un poème étranger en un langage artistique propre au pays même. Pour les recherches entreprises dans l'histoire de l'art, cet art secondaire n'en constitue pas moins un objet important. D'une part, le processus en lui même de l'adoption de l'élément étranger, de la transformation et de la fusion des formes entre elles et avec les formes nationales est un phénomène de psychologie artistique du plus haut intérêt; d'une autre part, ce processus de transformation et d'assimilation peut donner naissance à de nouveaux trésors de beauté. Enfin, la force de chaque expansion est également un indice de la vitalité de l'art d'où rayonne l'impulsion génératrice.

Il est évident que devant les manifestations de cet art secondaire, nous sommes dans l'impossibilité de suivre les méthodes de recherche usitées pour l'art primaire. Dans ce cas, la voie doit partir de l'extérieur, les conditions intérieures ne pouvant ni expliquer les phénomènes isolés, ni les mettre en relation les uns avec les autres. Au reste l'incertitude peut se présenter lorsqu'il s'agit de distinguer ce qui est indigène et ce qui est étranger, et des erreurs fâcheuses deviennent alors inévitables. Par contre, en éliminant les principes étrangers nous dégageons l'élément national et la forme que les conceptions étrangères ont revêtue dans leur transformation devient le miroir le plus limpide de l'âme nationale.

Durant tout le moyen âge, la peinture du Nord n'est pour ainsi dire qu'un art secondaire et cette remarque est plus particulièrement juste quand elle s'applique à la période gothique. Pour comprendre cet art, nous sommes contraints par conséquent de franchir les limites de notre pays et d'aller au loin chercher les sources auxquelles il a puisé ses inspirations. Le travail des recherches exige du temps, celui de la rédaction exige des livres, mais la synthèse peut s'écrire ensuite en quelques pages.

L'analyse des impulsions étrangères revêt aisément l'apparence d'une recherche dénuée de patriotisme. Et pourtant cette étude rend au pays un service autrement grand que celle qui, sans envisager les faits, cherche à construire de toute pièce une brillante création nationale qui n'a jamais vu le jour dans le pays.

* * *

Dans l'élaboration de ce travail je n'ai pu me servir que très peu des études imprimées antérieurement. Néanmoins le travail remarquable, grandiose en son temps, de N. M. Mandelgren »Monuments scandinaves du moyen âge» (Paris 1862) m'a rendu les plus grands services. Pour l'étude des importantes peintures d'Edshult c'est la seule source existante. Qu'il me soit permis d'exprimer ici ma vive admiration pour les recherches si profondes que Mandelgren, en dépit de grandes difficultés de tout genre, est parvenu à mener à bonne fin.

Pour les peintures norvégiennes, les descriptions minutieuses des devants d'autel conservés au Musée de Bergen, qui ont paru dans »Bergens Museums Aarsberetning» et »Bergens Museums Aarbog» et qui sont dues à M. B. E. Bendixen, m'ont été fort utiles. J'en dirai autant des études sur la peinture norvégienne que M. H. Fett a publiées dans »Foreningen til norske Fortidsmindesmærkers Bevaring. Aarsberetning for 1914» et »Kunst og Kultur» 1915, fasc. 3—4; cette dernière est un essai écrit avec élégance, riche en hypothèses interéssantes, qui, toutefois, au point de vue de l'histoire de l'art incite fréquemment à la critique.

Deux fois déjà, dans »Fornvännen» 1911 et 1914, j'ai traité les problèmes qui seront traités dans ce qui suit. Mais j'ai parfaitement conscience que quelques unes des opinions que j'émettais alors représentent aujourd'hui un stadium arriéré.

Par égard pour le droit de priorité à certaines observations et indications, il est juste de faire remarquer que l'article de M. H. Fett dans »Aarsberetning» 1914 a été écrit après l'article inséré par mois dans »Fornvännen» 1914, ce qui ressort du reste d'une manière indiscutable de la citation que donne M. Fett, page 66.

* * *

En terminant ce travail, je remercie cordialement mon maître et ami, M. Johnny Roosval, Stockholm, qui, le premier, m'a introduit dans le monde merveilleux de l'art religieux du moyen âge.

Ma dette de reconnaissance est grande aussi envers l'Académie Royale des Belles-Lettres, d'Histoire et d'Archéologie de Stockholm, qui a bien voulu permettre que cette étude parût dans ses publications. Je remercie tout particulièrement MM. Bernhard Salin et Oscar Montelius; sans le bienveillant intérêt de M. Salin, ce travail ne serait du reste pas ce qu'il est aujourd'hui au point de vue typographique.

Je n'oublie pas non plus l'assistance précieuse à plus d'un égard de MM. Sidney C. Cockerell, Cambridge, J. A. Herbert, London, E. Mâle et H. Martin, Paris, F. Paasche, Christiania, E. Wessén, Uppsala et de M. le Comte Vitzthum von Eckstädt, Kiel.

Enfin, je présente à ma traductrice, Mademoiselle S. Harel, mes respectueux remerciements.

Stockholm, Mars 1916

L'AUTEUR

INTRODUCTION

LE STYLE GOTHIQUE. — LA SUÈDE ET LA NORVÈGE. —
LES RELATIONS DE L'EUROPE OCCIDENTALE AVEC LA SUÈDE ET LA NORVÈGE. —
LES PEINTRES, LEUR TECHNIQUE ET LEURS SOURCES D'INSPIRATION

LE STYLE GOTHIQUE

Avant de passer à l'étude de la peinture en Suède et en Norvège pendant l'époque gothique, il est important de chercher à établir ce que comporte ce style gothique en réalité. Cette détermination de l'idée est nécessaire pour fixer le point de développement du style d'où procéderont nos recherches. Par contre, nous n'avons pas à nous occuper de la question, si délicate dans les pays du Nord, de l'époque à laquelle a cessé de fleurir le style gothique dans le sens propre du mot. Car, ainsi que nous le verrons dans ce qui suit, les influences françaises et anglaises qui sont l'objet principal de cette étude ont cessé de se faire sentir dès l'année 1350 environ, époque où, dans les pays situés au nord des Alpes, la prépondérance du style gothique en peinture est encore indiscutable.

Avant d'aller plus loin, nous devons faire observer que nous employons l'expression »style gothique» exclusivement dans le sens consacré par l'usage et non dans l'acception plus vaste, de forme germaine, qui est prise dans un sens d'opposition à l'antique, quelque commode d'ailleurs que puisse être parfois cette manière de s'exprimer soutenue surtout par M. Worringer[1] et le Comte Vitzthum[2].

Dans l'art gothique qui a formé le style des figures, nous trouvons avant tout de nouvelles valeurs de forme pure. »La ligne sort de son isolement abstrait pour se soumettre à un ensemble qui de nouveau s'approche de la nature» (Vitzthum). La symétrie devient assymétrie, la frontalité se transforme en contre-poste, les lignes verticales et horizontales, en diagonales celles qui étaient nettement brisées, en lignes souplement arquées.

A cette forme nouvelle répond une transformation de l'âme des figures. L'aspect sérieux et austère se change en sourire et élégance.

Il est difficile de résumer en un seul mot cette modification de l'être tant dans sa forme que dans sa mentalité. L'expression la plus adequate pour rendre tout ce que contient cette transition du style roman au style gothique se trouve dans ces trois mots de M. Schmitz »toute tension disparut».

Ainsi que l'ont déjà fait observer plusieurs érudits, en son essence même le style gothique se rapproche du style rococo. Ce n'est point le hasard qui fit naître ces deux styles en France. C'est en France que la culture germanique s'est unie de la manière la plus harmonieuse avec la culture latine. Paris, pendant le moyen âge, était le centre de la culture intellectuelle des pays occidentaux. »De même que l'architecture gothique de l'Isle de France, de la Picardie et de la Champagne constitue la plus pure expression de l'idéal que le moyen âge se faisait de l'architecture, la peinture et la sculpture du XIII[e] siècle offrent, dans ces mêmes provinces, le niveau le plus élevé de ces genres des beaux-arts pendant le moyen âge» (Vitzthum).

LA SUÈDE ET LA NORVÈGE

Dans ce qui suit, nous étudierons la Suède et la Norvège ensemble, par cette raison que, pendant la période dont nous nous occuperons — la centaine d'années comprise entre 1250 et 1350 — ces deux pays peuvent sur le tout être considérés comme formant une unité culturelle. Pendant la première partie de cette période, la Norvège, il est vrai, est, comme nous aurons l'occasion de le voir plus loin, plus avancée que la Suède sous presque tous les rapports, supériorité due principalement à sa situation géographique et aux circonstances politiques qui en résultaient. Dès le début du XIV[e] siècle cependant, la différence de niveau culturel entre les deux pays commence à disparaître et, en conséquence, l'assimilation entre les peuples devient plus intime; des unions matrimoniales survenues entre les deux maisons royales contribuent surtout à ce rapprochement. En 1302 Erik, prince suédois, se fiance avec Ingeborg, fille du roi norvégien Haakon Magnussön et de la reine Eufemia. Leur mariage eut lieu en 1312. En même temps le prince Waldemar, frère d'Erik, épouse une autre princesse norvégienne, Ingeborg, fille d'Erik Magnussön, frère aîné et prédécesseur du roi Haakon sur le trône de Norvège. Le résultat le plus marquant de ces liens de famille fut la réunion des deux royaumes, qui se produisit lorsque, en 1319, le fils du prince Erik, nommé Magnus Eriksson, monta sur les trônes de Suède et de Norvège. L'union dura jusqu'en 1355, époque à laquelle Haakon, fils de Magnus, reprit le gouvernement de Norvège, dont il avait été nommé roi en 1343. L'union n'était, il est vrai, que le résultat d'une question d'hérédité, mais, si l'on y réfléchit, on voit qu'elle n'en constitue pas moins dans le ressort politique un reflet du processus d'assimilation culturelle qui, à cette époque,

avait été une réalité. Le fait que l'union fut courte néanmoins et peu heureuse pour les deux peuples tient à ce que le pouvoir royal gardien de l'union, par suite de fâcheuses circonstances intérieures et extérieures, devint trop faible pour lutter contre les forces qui travaillaient à rompre cette union.

* * *

Dans plusieurs branches de la culture intellectuelle, on peut suivre la trace des relations qui, durant ce siècle, existèrent entre la Suède et la Norvège. Jetons un regard sur ce qui se passait alors dans le monde de l'art. Nombre de sculptures furent à cette époque importées de Norvège en Suède. J'ai déjà dit qu'une des plus belles œuvres d'art de notre moyen âge, la statue de Saint Olof à Njutånger, Helsingland, offre des rapports si frappants avec les œuvres du Maître de Fresvik, lequel était norvégien, qu'elle doit venir de Norvège[1]. Dans plusieurs provinces de Suède nous trouvons des œuvres qui ont beaucoup d'affinité avec la sculpture norvégienne. J'énumère les plus importantes, tout en laissant de côté cependant les œuvres qui se trouvent dans le Jämtland et le Bohuslän, puisque, pendant le moyen âge, ces deux provinces appartenaient à la Norvège.

Medelpad: Saint Michel à Alnö[2].

Helsingland: Évêque et Saint Jean à Norrbo[3]. Saint Jacques à Forssa[2]. Madone et un archevêque à Hög.

Uppland: Madone et Saint Olof à Valö.

Södermanland: Madone à Runtuna[4].

Värmland: Évêque de Visnum-Kil, actuellement dans le Musée de Stockholm[5].

Un certain nombre de fonts baptismaux de style simple (style de Smaalenene) en Värmland, Dalsland et Västergötland, doivent avoir été importés de Norvège.

Dans un certain degré, ne fût-il que minime, il semble que, pendant cette période, la Suède ait pu donner à la Norvège des impulsions nouvelles. Ainsi le Baron af Ugglas[6] a démontré qu'une pierre tombale venant de Tönsberg, actuellement dans le Musée de Christiania (XIVe siècle, et des fonts baptismaux, à Tanum, (XIIIe siècle) sont tous deux importés de Suède. Il en est sans doute de même pour la Madone de Dyste, actuellement dans le Musée de Christiania[7].

Dans l'architecture, il y a longtemps déjà qu'on a démontré l'influence exercée par la célèbre cathédrale de Trondhjem sur la cathédrale de Linköping[8] et sur l'église Saint Nicolas, à Örebro[9]. De même pour la cathédrale de Skara, un certain nombre de traits particuliers peuvent être expliqués par une supposition semblable.

Nous trouvons aussi dans les arts mineurs le témoignage des relations qui existaient entre les deux pays. Le calice d'Askersund, entre autres, actuellement au Musée de Stockholm, doit évidemment avoir été importé de Norvège[10].

Par contre, nous verrons dans l'étude qui suit, que dans la peinture il n'existe, dans la Suède du moyen âge, aucune trace d'influence venue de Norvège.

Le Christianisme fut introduit en Suède par l'Allemagne et par l'Angleterre; en Norvège, presque exclusivement par l'Angleterre. Le processus de la conversion était accompli en Norvège peu après le commencement du XIe siècle, en Suède, il ne le fut qu'à la fin du même siècle. Il semble que pendant le XIIe siècle l'influence anglaise en Suède se soit sensiblement affaiblie, tandis qu'elle se maintenait toujours intacte en Norvège.

A côté de l'influence allemande, exercée dans l'église suédoise au XIIe siècle, nous en trouvons une française, qui avait pour principal intermédiaire les couvents de cisterciens[1] et, à un moindre degré, ceux des prémontrés. Ces deux ordres venaient de France directement et dans les quatre plus anciens couvents de cisterciens (Alvastra et Nydala, fondés en 1143; Varnhem et Roma fondés resp. en 1150 et 1164), le nombre des moines français était assez considérable.

Il n'en était point ainsi en Norvège. Les cisterciens y arrivèrent venant d'Angleterre et aucun des couvents de cet ordre ne fut fondé directement en Norvège par la France. Par contre, il semble que le couvent de Tönsberg ait été fondé, avant l'année 1190, par des prémontrés venant directement de Prémontré.

Les relations avec la maison-mère en France restèrent, surtout en Suède, assez suivies longtemps après la fondation des couvents. Cela tient en grande partie à ce que les abbés des cisterciens étaient tenus de se rendre chaque année au grand chapitre qui avait lieu à Citeaux. Toutefois, on accorda bientôt quelque allègement à la règle en faveur des abbés qui avaient une très longue route à faire, et il fut décidé, en 1217, que ceux qui venaient de Suède et de Norvège n'auraient à se présenter que tous les cinq ans. En 1321, il fut établi que la province de Dacia, c'est-à-dire la Suède, la Norvège et le Danemark, n'avait besoin de se faire représenter au chapitre que par deux abbés.

Il ne peut y avoir aucun doute sur ce fait que les cisterciens ont aidé au développement des relations entre la Scandinavie et la France dans plusieurs branches de culture. En présence, par exemple, de ce fait curieux qu'au fond de la province de Småland on avait la coutume de recueillir des impôts ou cotisations qui étaient ensuite envoyés jusqu'à Saint Gilles, dans le Languedoc, il faut se souvenir que le couvent de Nydala était situé au centre de cette région. On lit qu'en 1271 cet impôt avait été perçu »ab antiquo«[2]. Je reviendrai, dans le chapitre VI du Livre III, à cette remarquable institution.

Nous allons, dans ce qui suit, examiner quel a été le rôle des cisterciens dans l'histoire de l'art.

Le courant de culture française qui fut introduit dans les pays du Nord par l'intermédiaire des scandinaves étudiant dans les universités françaises — Paris avant tout, mais également Orléans, Montpellier et Angers — semble avoir été et plus

fort et, quant à l'époque, plus long[1]. Là encore la Suède joue indiscutablement le rôle le plus important. L'évêque Stenar de Skara (mort en 1237) est l'un des premiers Suédois que l'on sache avoir étudié à Paris; le nombre paraît avoir augmenté rapidement pendant le XIII[e] siècle, ce dont témoignent les collèges, au nombre de trois au moins, institués par différents diocèses suédois. On a la certitude qu'il existait des collèges pour les étudiants appartenant aux diocèses d'Upsal, Linköping, et Skara. Les collèges d'Upsal et de Linköping furent fondés respectivement en 1291 et 1317, celui de Skara existait en 1329, mais il avait évidemment été fondé avant cette date. Ces institutions sont un indice du vif intérêt ressenti dans la mère patrie pour les étudiants. On se rend compte de la force de cet intérêt, lorsqu'on voit qu'en regard de ces trois collèges suédois, il n'y en avait pour »Natio anglicana» qu'un écossais, un danois et un allemand, et qu'il n'y en avait pas de norvégien.

Les études à Paris semblent par conséquent avoir joué un rôle beaucoup moins considérable en Norvège. Cette observation est confirmée par quelques autres circonstances. En 1329, on trouvait à Paris 34 Suédois au moins — et probablement même une cinquantaine — au moins 9 Danois, mais pas un Norvégien[2].

Assez fréquemment les études en France paraissent avoir été poussées fort loin; on dit, par exemple, que l'évêque Brynolphus de Skara (mort en 1317) avait étudié à Paris durant dix-huit ans. Un grand nombre d'étudiants du Nord acquirent la dignité de magister et de docteur. En 1366, c'est un Suédois, Johannes Petri, qui est recteur de l'Université de Paris et qui a par conséquent la plus haute dignité universitaire.

L'obligation qu'avaient les évêques de faire des visites à la curie papale était une autre cause de voyages et de séjours en France. La curie, pendant la seconde moitié du siècle dont nous nous occupons ici, était établie à Avignon. Selon une prescription du pape Alexandre III[3], les évêques suédois devaient se présenter devant la curie tous les trois ans. On ignore si cette sévère prescription pouvait être strictement observée. De même, les conciles — notamment ceux de Lyon, en 1274, et de Vienne, en 1311—1312, — obligèrent les prélats scandinaves à faire des séjours prolongés en France. Lors des deux conciles mentionnés, la Norvège était représentée par trois évêques, la Suède par un au moins. De Norvège, on se rendait en France par bateau jusqu'à Bruges[3], et on continuait la route vers le sud par terre. J'ignore quel chemin prenaient les voyageurs suédois.

Les pèlerinages à San Jago di Compostella, à Saint-Gilles et à Rocamadour étaient aussi pour les Scandinaves une cause de voyage en France. En somme, il semble que les gens du moyen âge voyageaient infiniment plus que nous ne nous le figurons habituellement. Bien caractéristique à cet égard est l'exemple que nous fournit le chapitre de Bergen en 1309: sur les douze chanoines de la cathédrale, deux,

cette année là, se trouvaient en France, un en Angleterre, et un autre était sur le point de partir pour Cantorbéry[1].

Au point de vue politique, la Norvège, dès le début de cette période, était entrée en relation avec la France[2]. Ainsi, en 1248, le roi Louis IX envoie au roi Haakon Haakonssön de Norvège, une lettre dans laquelle il invite Haakon en termes particulièrement amicaux à prendre part à la croisade qu'il projetait; il fait en outre au roi norvégien l'offre flatteuse, due à ce que celui-ci était »puissant et plein d'expérience sur les mers», de commander la flotte française pendant la croisade. L'armée elle-même devait se conformer aux désirs du roi norvégien. Ce fut le célèbre Mathieu Paris qui transmit cette lettre. Nous reviendrons plus loin à cette remarquable ambassade. La Norvège, néanmoins, ne prit point part à la croisade. Il semble du reste que les rapports entre les deux rois n'aient été qu'accidentels.

De beaucoup plus d'importance sont les relations politiques entre la France et la Norvège vers la fin du siècle; cela tient en grande partie à ce que peu à peu les rapports devinrent assez tendus entre la Norvège et l'Angleterre. La France était entrée en guerre avec ce dernier pays et elle s'efforçait de se gagner des alliés. Elles les trouva en Écosse et en Norvège. En 1295, une alliance en forme est conclue entre la France et la Norvège; cette dernière s'engage, moyennant des subsides considérables, à prendre part à la guerre contre l'Angleterre. Comme gage manifeste de cette intime amitié, il fut question d'un mariage entre le frère du roi de Norvège, Haakon, et Isabelle, fille du comte Jean de Joigny et parente de Jeanne, femme du roi Philippe. De France, une ambassade fut envoyée en Norvège pour conclure le mariage, qui cependant ne se fit jamais. Au reste, le roi Erik Magnussön n'était pas encore entré dans la guerre lorsque, en 1297, le roi Philippe fit la paix avec le roi Edouard.

Haakon Magnussön, successeur d'Erik sur le trône de Norvege, eut, lui aussi, des relations très amicales avec la France. En 1304, le roi Philippe envoya au roi norvégien quelques cadeaux précieux, au nombre desquels se trouvaient des reliques de son grand-père, Louis IX, qui, peu de temps auparavant (1297) avait été canonisé. En l'honneur de ces reliques, Haakon fit construire à Thössö, près de Bergen, une chapelle qu'il consacra au roi et saint français.

Nous pouvons enfin signaler comme lien entre les pays du Nord et la culture française pendant cette période le mariage, en 1335, de Magnus Eriksson, roi de Suède et Norvège, avec Blanche de Namur, fille du comte Jean de Dampierre et de Marie d'Artois, qui descendait directement du roi Louis VIII de France. Il semble que dans sa suite cette princesse ait amené en Suède des dames de haute naissance[3].

Nous allons maintenant jeter un coup d'œil rapide sur l'influence que les relations avec la France ont eue sur l'art en Suède et en Norvège.

Comme nous venons de le voir, ces relations furent particulièrement suivies pendant le XIIe siècle. Les cisterciens, il est vrai, bannissaient l'art de leurs propres églises, mais on sait qu'ils exécutaient des œuvres d'art pour les autres et c'est à eux que l'on doit un type de Madone qui se fit jour dans notre sculpture vers cette époque et qui joua un rôle prépondérant pendant un siècle. Ainsi que M. Roosval[1] et le Baron af Ugglas[2] l'ont montré, le type appartient à un style émanant probablement des maîtres qui ont exécuté les célèbres sculptures de la façade ouest de la cathédrale de Chartres.

Nous pouvons aussi retrouver en Suède les traces de l'influence d'une autre école de sculpture française[3]. Cette école ayant eu son centre en Bourgogne, nous sommes disposés à croire que ce sont les cisterciens qui, dans ce cas également, en ont été les propagateurs.

Par contre, je ne dirai pas si les témoignages de relation avec la sculpture de Reims[4] que nous possédons en Suède, peuvent être expliqués de la même manière.

En ce qui concerne la peinture, ce sont encore les cisterciens qui ont dû propager le style français. Dans les peintures des voûtes et des murs des églises actuellement démolies de Vrigstad et de Hjelmseryd, dans la province de Småland non loin de l'abbaye cistercienne de Nydala, nous rencontrons une ornementation singulière, dont nous devons rechercher l'équivalent en France, entre autres dans les peintures de église Saint Jean à Poitiers[5]. H. Hildebrand[6] a aussi émis la supposition que c'était un convers de Nydala qui en devait être l'auteur.

Selon M. Rydbeck[7], on peut encore retrouver des traces de l'influence française dans les peintures des églises de Vä, Vinslöf, Öfraby et V. Tomarp, en Scanie, la province la plus méridionale de la Suède, et qui, durant le moyen âge, appartenait au Danemark. M. Rydbeck en conclut que cette influence a été transmise par l'intermédiaire de l'ordre des prémontrés, qui possédaient plusieurs couvents en Scanie, notamment à Vä.

D'une autre manière, c'est-à-dire en introduisant de nouveaux motifs iconographiques, les cisterciens paraissent avoir eu une certaine importance pour l'art. Comme nous le verrons plus en détail dans le Chapitre VI du Livre III, les motifs purement français représentant Saint Hubert, ainsi que Charlemagne et Saint Gilles tels que nous les rencontrons dans les ouvrages en fer forgé en Småland et en Östergötland, doivent avoir une origine cistercienne.

Toutefois, le rôle capital du travail artistique des cisterciens dans le Nord doit être celui qu'ils ont eu dans l'architecture; pour tout ce qui touche à cette question, je renvoie le lecteur aux recherches de M. Curman[8].

Enfin, il ne faut point oublier les émaux français importés dans notre pays au cours du XIIe et du XIIIe siècle. Étant donné que les deux plus remarquables spécimens de cet art que nous possédions — les croix de Näfvelsjö, Småland, actuelle-

ment au musée de Stockholm — proviennent d'une petite église de campagne près du couvent de Nydala, il nous est permis de penser que, dans ce cas encore, nous nous trouvons en présence de l'action propagatrice des cisterciens.

A l'exception de quelques petits objets importés (émaux et autres), nous ne trouvons dans l'art que peu de traces des relations avec la France pendant les trois premiers quarts du XIIIe siècle; la cause principale en est sans doute que l'élément purement français du personnel des couvents au moment de leur fondation devait être éteint au commencement du XIIIe siècle et que, de plus, il ne fut fondé en Suède que deux ou trois nouveaux couvents de cet ordre pendant ce siècle; en outre, l'influence de l'Allemagne allait alors croissant.

A cette époque, c'est en passant par l'Allemagne que l'influence française se manifeste dans notre sculpture. Comme l'a montré le Baron af Ugglas[1], à Gottland, vers 1250, travaillent deux maîtres qui, au point de vue du style, appartiennent à deux écoles saxonnes fortement influencées par la sculpture française.

Les circonstances changent à la fin du siècle. Nous constatons dans notre architecture une influence française qui, bien que de nature tout à fait transitoire, n'en a pas moins une très grande importance, puisqu'elle peut être constatée dans la plus grande église du pays. Dans un acte[2] promulgué le 5 Septembre 1287 devant le Châtelet de Paris et le garde de la prévôté, Renaud le Cras, un certain Étienne de Bonnueill est mentionné comme »taillieur de pièrre maistre de faire leglise de upsal en suece», lequel, en compagnie d'un certain nombre de »compaignons» et »bachelers» étaient sur le point de partir pour la Suède. Bien que des efforts aient été faits pour entraver l'œuvre de cette mission, on suppose généralement maintenant que le plan du magnifique chœur de la cathédrale d'Upsal a été dessiné par Étienne, qui a dû diriger une partie du travail de la construction ellemême. Tout récemment encore, nous avons pu lire[3] qu'une grande partie du portail sud avec ses riches ornementations sculpturales et d'autres ouvrages en pierre et en bois sculpté, tant dans la cathédrale que dans d'autres églises de la contrée environnante, sont dus plus ou moins directement à cette école française qui fleurit à Upsal pendant une dizaine d'années.

A partir de la fin du siècle, nous retrouvons sur plusieurs autres points de notre pays l'influence de l'architecture et de la sculpture françaises. Ainsi il semble que pendant la première moitié du XIVe siècle la façade ouest de la cathédrale de Linköping ait été construite d'après des modèles français[4]. Toutefois, c'est à Gottland que nous constatons le courant français dans toute sa force. L'artiste, que le Baron af Ugglas appelle »Le Maître d'Öja», et qui vers 1270 habitait l'île où il a éxécuté des ouvrages de tout premier ordre, devait être français[5]. Tel était sans doute aussi le cas pour le Maître de Bunge[6]. Par leurs œuvres et celles de leurs élèves, ces deux maîtres ont eu une influence capitale sur la sculpture dans l'île de Gottland. Au reste, on retrouve aussi des œuvres d'eux ou de leur école sur

le continent suédois. Il y a pourtant en Suède différents spécimens qui se rattachent plus ou moins directement à des sources françaises d'un tout autre genre. Tels sont, comme je l'ai déjà signalé[1], la Madone d'Edshult et le crucifix de Botkyrka, tous deux au musée de Stockholm. Il en est sans doute de même pour la Madone debout, plus grande que nature, sculptée en bois, qui, d'une église inconnue est arrivée au musée de Stockholm. Toutes ces œuvres doivent avoir été exécutées en Suède, mais d'après des modèles importés — des ivoires très probablement.

On ne peut douter en effet que ces produits, et d'autres aussi, de l'habilité artistique française ne soient arrivés jusqu'en Suède. Nous possédons par exemple des spécimens de tissus français du XIIIe siècle, l'un d'eux est un manipule conservé dans la cathédrale d'Upsal[2]. Un autre est une chasuble, un »opus anglicanum», qui se trouve au musée de Skara[3]. Par ce fait qu'elle est ornée d'images de saints essentiellement français, comme Saint Victor de Marseille, et Saint Rusticus, tandis qu'elle ne représente l'image d'aucun saint anglais, il est assez naturel de lui attribuer une origine française.

Nous avons dans nos sceaux un autre témoignage de l'influence française. Comme l'a montré M. A. Romdahl[4], nous possédons un certain nombre de sceaux datant de 1330 à 1350 qui ont un caractère manifestement français. Il est difficile d'établir s'ils furent importés de France, mais celui de la reine Blanche, qui est reproduit sur le titre de ce livre, le fut très probablement.

Nous pouvons regarder comme un phénomène relativement isolé ce fait que la pierre tombale du sénéchal Birger Persson (mort en 1327) et de sa femme, Ingeborg, qui est dans la cathédrale d'Upsal, semble avoir été importée de Tournai[5].

De même que pendant le moyen âge les relations de la France avec la Norvège étaient beaucoup moins importantes qu'avec la Suède, l'influence artistique s'y fit beaucoup moins sentir. En conséquence, nous ne trouvons en Norvège aucune trace directe des courants de style introduits au XIIe siècle par les cisterciens et qui, en Suède, eurent une telle portée. Il n'en fut pas de même pendant la seconde moitié du XIIIe siècle. Nous observons alors une influence directe sous le règne de Magnus Haakonssön (1273—1280), particulièrement dans l'architecture. Nous possédons de cette influence une expression aussi significative que poétique dans l'histoire du fragment de la couronne d'épines qui fut la cause de la construction de la remarquable église des Apôtres à Bergen[6].

Comme on le sait, en 1239, le roi Louis IX avait obtenu de Baudouin II, empereur de Constantinople, la couronne d'épines du Christ, en l'honneur de laquelle il avait fait élever la Sainte Chapelle.

Lorsque les représentants de la Norvège au concile de Lyon, l'archevêque Jon et les évêques Andreas d'Oslo et Askatin de Bergen, au cours de leur voyage de retour à Bergen s'arrêtèrent à Paris, en 1274, pour rendre visite au roi Philippe III,

celui-ci remit à l'archevêque en cadeau pour le roi norvégien, un morceau de la précieuse relique renfermé dans un morceau de cristal de roche qu'un ange en argent soutenait des deux mains. Les voyageurs firent naufrage près de la côte de Norvège, mais la relique fut sauvée et le roi Magnus la reçut le 9 Novembre. Cette date marqua depuis lors un jour de fête dans l'église norvégienne et l'on introduisit dans la liturgie du pays le récit du roi de France faisant détacher un morceau de la couronne d'épines pour l'envoyer au roi norvégien[1].

L'année suivante, 1275, le roi Haakon posa dans le jardin de son palais les fondements d'une église dans laquelle devait être conservée la précieuse relique; suivant la tradition, il fit porter par ses deux fils, Erik et Haakon, plus tard rois de Norvège, les premières pierres de la fondation. D'après une description datant du XVI[e] siècle, la voûte de l'église, qui fut consacrée en 1302, était surmontée d'une salle; c'était par conséquent une double chapelle. La construction de l'église, devait être directement inspirée par la Sainte Chapelle à Paris. L'église fut démolie en 1530. La Suède reçut, elle aussi, une partie de cette relique insigne. En effet, le roi Haakon Magnussön en remit au roi de Suède, Birger Magnusson une petite parcelle. C'est en l'honneur de cette relique que l'évêque Brynolphus de Skara composa son célèbre poème »Historia de spinea corona».

Nous avons la presque certitude de ne pas nous tromper lorsque nous voyons dans l'architecte de l'église des Apôtres à Bergen un Français, ou plutôt un Norvégien qui avait fait ses études en France.

Comme nous le verrons par la suite, nous pouvons également entrevoir l'œuvre de maîtres élevés en France dans la peinture de la même époque. Nous savons aussi qu'il y avait à la cour du roi de Norvège des hommes éminents de différents pays, parmi lesquels se trouvaient des artistes ambulants. On le voit notamment pendant l'hiver 1294—1295. — Dans une lettre que l'évêque Arne de Bergen écrivit entre 1307 et 1309 à son frère Audfinn, qui était, semble-t-il, à Poitiers ou à Orléans, l'évêque lui demande de lui procurer un homme capable de casser l'ardoise, et d'en couvrir des toits, et, si celui-ci pouvait avoir d'autres talents, l'évêque désirait, qu'il fût habile dans l'art de peindre et de faire des vitraux[2]. Il s'agit ici de la reconstruction de l'église du Christ ou de la Trinité à Bergen[3].

Le célèbre maître qui a créé la grandiose ornementation sculpturale, en partie conservée, de la façade ouest de la cathédrale de Trondhjem, doit, lui aussi, avoir étudié son art en France. M. Fett[4] émet l'opinion que ce devait être un Norvégien qui, peu après l'année 1260, entreprit un voyage d'études en France et étudia, entre autres, le portail Saint Étienne de Notre-Dame de Paris, qui venait d'être achevé. Il est à croire que le maître alla également à Reims[5].

* *
*

C'est de l'Angleterre, qu'au début du moyen âge, la Norvège reçut ses impulsions les plus fortes. Nous avons déjà vu que ce fut principalement l'Angleterre qui christianisa la Norvège et fonda dans le pays un certain nombre de couvents. L'église norvégienne était dans la plus intime relation avec celle de l'Angleterre. Plusieurs Anglais occupèrent des sièges épiscopaux en Norvège. Le premier évêque de Stavanger, entre autres, était un Anglais; sa cathédrale était consacrée à Saint Swithun. Jusqu'à une époque relativement avancée des Anglais semblent avoir occupé des charges ecclésiastiques en Norvège. Ainsi par exemple, en 1194, un Anglais, Martin, chapelain du roi Sverre, devient évêque de Bergen. L'importance du rôle joué par les prêtres dans les relations avec l'Angleterre ressort, entre autres, de ce fait que, durant la période 1217—1297, nous connaissons jusqu'à dix-sept occasions différentes où des prêtres norvégiens furent envoyés en mission diplomatique en Angleterre[1].

D'une importance particulièrement grande pour l'introduction en Norvège de la culture anglaise furent les relations commerciales, toujours très suivies depuis l'époque des Vikings. Des villes norvégiennes côtières, surtout Bergen, ensuite Nidaros, on voit se développer des rapports maritimes extrêmement importants, avec la côte orientale de l'Angleterre; rapports qui semblent parvenir à leur apogée pendant les premières années du XIV[e] siècle. Ainsi, pendant les années 1303—1307, ce sont des navires norvégiens qui transportent à Kings Lynn, la ville commerciale la plus considérable de l'Angleterre après Londres sur la côte orientale, le tiers des marchandises importées[2].

On retrouve les traces de l'influence anglaise dans toutes les branches de la vie politique et culturelle de la Norvège. C'est un fait reconnu de tout temps. Je n'ai donc aucune raison pour chercher à exposer en détail ses effets sur l'art — comme je me suis efforcé de le faire pour l'influence française. Quelques observations seulement se trouveront peut-être à leur place dans ce travail.

L'homme qui marqua l'empreinte la plus forte sur la culture de la Norvège pendant le moyen âge, fut le roi Haakon Haakonssön. »Aucun roi norvégien n'a joui d'une pareille considération, aucun n'a été aussi respecté de ses contemporains» (Munch). Pendant son long règne (1217—1263), il transforma la Norvège en un pays de culture sur un modèle occidental, et cette transformation fut en partie le résultat des relations politiques et culturelles qu'il entretenait avec d'autres pays. Nous avons déjà parlé de ses rapports avec Louis IX, roi de France. Il est aussi intéressant que caractéristique de noter que sa fille Christine épousa Philippe, frère du roi d'Aragon, et que des ambassades furent envoyées jusqu'au sultan de Tunis.

Toutefois, le levier le plus puissant que possédât Haakon dans son travail de formation politique et intellectuelle furent ses relations amicales avec Henry III d'Angleterre, dont le règne (1216—1272) couvre complètement celui d'Haakon. Des rap-

ports très suivis étaient établis entre les deux rois; ils échangeaient des lettres, s'envoyaient des présents. Lorsque le roi Haakon meurt, Henry le pleure comme un ami particulier. En 1236, le roi d'Angleterre fait faire par son orfèvre, Walter de Croxton, un sceau de style entièrement conforme au sien propre, pour en faire présent au roi Haakon. Et en 1251, il commande à Édouard de Westminster — — l'un des peintres les plus employés par Henry — une couronne semblable à la sienne, pour l'offrir au même souverain. D'un autre côté, M. Fett[1] nous apprend que le palais du roi Haakon à Bergen, dont une partie existe encore, avait des ressemblances marquées avec le magnifique palais de Westminster, qui appartenait à Henry III.

Le récit du séjour que fit en Norvège le célèbre historien et artiste, Mathieu Paris, moine de Saint-Albans, constitue un excellent exposé des relations alors existantes entre l'Angleterre et la Norvège. Comme nous l'avons déjà dit, Mathieu arriva à Bergen en 1248, envoyé en mission diplomatique par le roi Louis IX. En réalité, il était chargé de réformer le couvent de Nidarholm, situé à proximité de Trondhjem. A Bergen, il rencontra le roi Haakon Haakonssön, avec lequel il avait déjà eu des rapports. Mathieu semble avoir pénétré dans l'intimité du roi Haakon qu'il appelle »vir disertus et modestus atque bene literatus«. De Bergen, Mathieu se rendit à Trondhjem et rentra ensuite en Angleterre, en 1249.

Sans aucun doute le séjour de presque une année qu'a fait en Norvège l'une des personnes les plus cultivées de l'Europe n'a pu manquer de laisser des traces. La question est de savoir quels sont les résultats que l'on peut attribuer à cette mission accidentelle, fût-elle même relativement longue. Je reviendrai dans le Chapitre II du Livre II à l'importance possible du rôle que Mathieu a eu sur la peinture norvégienne. Je désire seulement signaler ici que M. Fett[2] rapproche du séjour que Mathieu fit à Trondhjem en 1248 ce fait que c'est précisément cette année-là que fut commencée la grande façade ouest de la cathédrale. Suivant M. Fett cette œuvre, travail grandiose, se rattacherait plus ou moins directement à une ébauche de Mathieu. L'hypothèse est tout à la fois hardie et plausible, mais, hélas, ce n'est qu'une hypothèse!

Le gouvernement de Haakon Haakonssön marque l'époque des relations les plus intimes entre la Norvège et l'Angleterre, mais vers la fin du siècle l'amitié commence à se refroidir. Nous avons déjà vu que, bien que la Norvège, n'en soit jamais arrivée à une hostilité déclarée contre l'Angleterre, elle s'était pourtant alliée avec la France dans la guerre que celle-ci faisait à l'Angleterre. Plusieurs causes avaient amené ces mauvais rapports entre les deux pays, entre autres les prétentions au trône d'Écosse du roi Erik Magnussön et du roi Édouard I. Dans la lutte entre Robert Bruce et le roi d'Angleterre, la Norvège se rangea du côté de l'Écosse. La tension des relations avec l'Angleterre augmenta et dura pendant tout le règne du roi Haakon Magnussön, frère d'Erik. Haakon mourut en 1319 et,

ainsi que nous l'avons déjà vu, la Norvège forma alors une union avec la Suède. La rupture politique entre la Norvège et l'Angleterre ne semble guère avoir amené un affaiblissement dans les relations culturelles, nous voyons au contraire que c'est au commencement du XIVe siècle que le commerce de la Norvège en Angleterre atteint son point culminant.

Par contre, le courant nouveau de la politique marque un rapprochement marqué de la France, rapprochement qui, nous l'avons déjà vu, eut une assez grande portée pour la culture norvégienne.

Dans chaque branche de l'art médiéval de la Norvège, on peut constater l'influence de l'Angleterre, et il est sans doute inutile de chercher à exposer en détail les effets de ces courants. De longue date on connaît l'influence exercée par l'Angleterre sur l'architecture. Pour le développement de la sculpture, c'est à M. Fett[1] avant tout que nous sommes redevables des données établissant l'influence capitale de certaines écoles anglaises — plus particulièrement de celles de Wells et de Lincoln.

Il est évident que vers cette époque un grand nombre d'œuvres d'art anglaises ont été importées en Norvège, mais il n'en existe plus que fort peu. Une des plus remarquables est indiscutablement un calice ayant appartenu au couvent des prémontrés, que Haakon Haakonssön fonda à Dragsmark, dans la province de Bohuslän. Ce calice sort probablement de l'atelier du célèbre orfèvre Nicolas d'Héréford[2].

Si nous croyons pouvoir constater que la France n'a eu à cette époque qu' une importance secondaire sur la culture norvégienne, nous sommes peut-être plus fondés à dire que le rôle de l'Angleterre a été tout aussi insignifiant en Suède.

Vers la fin des temps païens il en avait été tout autrement. En témoignage des relations suivies qui existaient alors entre la Suède et l'Angleterre, nous pouvons rappeler qu'Olof, le premier roi chrétien de la Suède, fut baptisé par un Anglais en 1008, et que la première frappe de monnaie à proprement parler en Suède se fit vers cette époque à Sigtuna sous la direction d'un maître monnayeur anglais.

Durant tout le XIe siècle la mission anglaise est d'une grande importance et nous voyons que les sièges épiscopaux de Suède sont à maintes reprises occupés par des anglais. A la fin du XIe siècle et au commencement du XIIe, le diocèse de Skara est administré par trois évêques anglais successivement et au milieu du XIIe siècle un évêque anglais, Henri, occupe le siège épiscopal d'Upsal.

Pendant ces temps reculés nous rencontrons fréquemment en Suède des noms de saints anglais. Ainsi, en Södermanland, on mentionne en 1233 »ecclesia sancti Albani»[3]. Une partie de la province de Småland (les »härad» de Vedbo et de Tveta) paya jusqu'en l'année 1271 un impôt »ab antiquo», à Saint Thomas a Becket à Cantorbéry[4].

A partir du XIIIe siècle, nous ignorons presque tout de nos relations avec

l'Angleterre et il est à croire qu'elles ne furent pas importantes. Néanmoins elles ne firent pas entièrement défaut, car nous possédons entre autres une lettre de Henry III d'Angleterre, datée de l'an 1255, dans laquelle il mentionne l'arrivée en Angleterre de Bert et Commer, tous deux prieurs de l'ordre des dominicains, venus de Suède en mission diplomatique. A son tour Henry III envoie deux moines en Suède, Gilbert de Bello et Roger de Refham[1].

Un peu plus d'un siècle plus tard, nous entendons encore parler d'Anglais en Suède. L'archevêque suédois, H. Spegel (mort en 1714) raconte effectivement dans le "Andra Delen utaf Swenska Kyrkio Historian" (deuxième partie de l'histoire de l'église suédoise), Linköping 1707, p. 205—206, qu'en Suède, du temps de l'évêque Nicolaus (1351—1374) "il arriva deux moines qui avaient nom Spalding parce qu'ils étaient envoyés par un couvent appelé Spaldyng, situé non loin de Huntingdon en Angleterre; ils entraînèrent bientôt plusieurs parents après eux. Vers la même époque arrivèrent aussi ceux qui se nomment Grayston et Kerling, venant des villes et régions en Angleterre qui portent ces mêmes noms. Les étrangers qui passèrent ainsi dans le royaume étaient soit des moines, qui firent plus tard venir leurs parents, soit des marchands ou des artisans".

Étant donné que H. Spegel fait cette mention dans un exposé de l'histoire des évêques du diocèse de Linköping, on est porté à croire que c'est précisément dans le diocèse de Linköping que ces immigrations eurent lieu[2].

Gottland, par contre, occupe une position tout à fait spéciale, puisque, durant les siècles dont nous nous occupons, cette île fut toujours en relations commerciales extrêmement suivies avec l'Angleterre, bien que ces relations eussent le plus souvent un caractère de commerce transitaire[3]. Toutefois, les listes des douanes anglaises nous apprennent avec une absolue certitude qu'un grand nombre de marchands de Gottland se rendaient en Angleterre. Le roi Henry III favorisa particulièrement le commerce des Gottlandais et leur accorda certains privilèges en 1237[4]. Entre les années 1235 et 1250, il leur achèta des fourrures et de la cire pour la somme de £ 1216[5]. Cependant ces relations ne semblent avoir laissé de traces que dans les coffres-forts des Gottlandais.

Les universités anglaises n'ont pas dû avoir une importance très considérable pour la formation des étudiants suédois; peut-être bien s'en trouvait-il cependant quelques uns parmi les scandinaves qui étudiaient à Oxford[6].

Le rôle que l'Angleterre a eu dans notre premier art médiéval n'est pas encore élucidé. Différents auteurs ont déjà fait ressortir cependant qu'au XIe et au XIIe siècle l'architecture comme la sculpture portent l'indice de nos relations avec l'Angleterre[7]. On constate l'influence anglaise dans un grand nombre de pierres tombales et de tombes en Västergötland, Uppland, Småland (Vrigstad) et Södermanland (Sorunda et Botkyrka). Quant à la cathédrale de Skara dans son ancienne

forme et un certain nombre d'églises en Uppland (Sigtuna, Gamla Uppsala etc.) elles ont été construites généralement sur des modèles anglais.

Au début de la période dont il est question ici, nous remarquons dans notre architecture une très forte empreinte anglaise. Vers 1250, on construisit la partie principale du transept (entre autres le beau portail sud-est) de la cathédrale de Linköping; certaines parties considérables de la nef, notamment la partie inférieure des murs de l'est avec leurs fausses arcades semblent remonter à la même époque. Ainsi que l'ont signalé plusieurs savants, ces différentes parties témoignent de l'influence anglaise[1].

D'une importance plus considérable encore est le courant anglais qui, pendant les premières décades du XIV[e] siècle, se fait sentir dans la construction de cette même cathédrale. C'est alors que sont construits la plupart des piliers de la nef et une grande partie des murs, surtout du côté ouest. A n'en pas douter ils sont en grande partie dus à des tailleurs de pierre anglais[2]. Nous avons déjà vu que la façade ouest, au contraire, a un caractère nettement français.

Indirectement — c'est-à-dire par l'intermédiaire de la Norvège — l'influence anglaise se fit également sentir dans notre sculpture. J'ai déjà parlé de ces ouvrages importés de Norvège et influencés par la Norvège.

Il n'existe plus que fort peu d'œuvres d'art anglais importées avant l'année 1350. Les plus importantes sont des broderies. Toutefois nous n'avons pu déterminer jusqu'à présent si la célèbre chape ("opus anglicanum") conservée dans la cathédrale d'Upsal est de travail anglais ou français. Les belles broderies conservées actuellement au Musée de Stockholm, et qui proviennent d'une chape de Skå, sont indiscutablement anglaises; elles doivent avoir été exécutées pendant la période 1325—1350, et il semble qu'elles aient été apportées en Suède vers la même époque[3].

Enfin, il faut encore faire remarquer qu'en Suède pendant le moyen âge des cloches des églises paraissent provenir d'Angleterre[4].

Nous reviendrons plus loin aux manuscrits français et anglais importés en Suède et en Norvège.

* *
*

Qu'il nous soit permis de résumer brièvement les résultats fournis par l'étude que nous venons de terminer.

Pour ce qui concerne la France, nous voyons que, depuis le XII[e] siècle, la Suède entretenait des relations suivies avec ce pays. Les agents les plus importants de ces relations furent d'abord les cisterciens, ensuite les Suédois étudiants à Paris. L'influence française en Suède a, en matière d'art, deux périodes d'éclat, l'une pendant le XII[e] siècle, l'autre pendant le demi-siècle qui s'écoula de 1275 à 1325 approximativement. — La Norvège, au contraire, n'a que peu de relations avec la France

au commencement du moyen âge; tandis que, dans la période 1275—1325, des raisons politiques principalement font naître des rapports fréquents. En Norvège, comme en Suède, l'influence artistique française se fait fortement sentir pendant cette période.

Quant à l'Angleterre, les relations qu'elle a avec la Suède pendant le XIe et le XIIe siècle sont assez intenses, ce qui laisse une trace manifeste dans l'art de cette époque. Plus tard, l'influence anglaise ne paraît avoir été qu'accidentelle. Par contre, depuis les temps païens, l'action anglaise en Norvège a été prépondérante dans toutes les branches de l'art et on peut dire que cet état de choses dure jusqu'en 1350 environ.

Nous verrons dans la Conclusion comment, vers cette époque, l'influence allemande est arrivée à supplanter les deux autres, tant en Norvège qu'en Suède.

LES PEINTRES, LEUR TECHNIQUE ET LEURS SOURCES D'INSPIRATION

Nous ne savons pas grand'chose des peintres dont les œuvres sont ici l'objet de notre étude. Pas un nom, pas un détail de leur vie[1]. Pour la connaissance de ces maîtres anonymes, nous en sommes exclusivement réduits, d'une part, aux conclusions que nous avons pu tirer des comparaisons faites avec l'étranger, de l'autre, aux données que nous trouvons dans la littérature nationale contemporaine, enfin, aux renseignements que nous pouvons tirer des monuments eux-mêmes.

Le moyen âge ne connaissait point de spécialisation sur le terrain de l'art. L'architecte, le sculpteur, le peintre et l'artisan ne faisaient bien souvent qu'une seule et même personne.

Un témoignage singulièrement caractéristique de cette observation nous est fourni par la lettre mentionnée plus haut que l'évêque de Bergen, Arne, écrivait entre 1307 et 1309 à son frère Audfinn, qui devait se trouver alors à Poitiers ou à Orléans. Dans cette lettre on lit entre autres:

»Provideas nobis de aliquo bono juvene perito in arte tectoria, videlicet qui bene sciat ordinare petras tenues ad tectum alicuius domus, qui eciam industriam habeat levandi ipsas petras de monte, et si esset aptus ad plura, placeret nobis, ut ad picturam et ad fenestras vitreas faciendas . . .»

On ne peut avoir une preuve plus péremptoire de ce fait que la multiplicité des connaissances était un trait fondamental chez les artistes de ce temps.

Déjà au début de la période dont nous nous occupons ici, le temps était passé où les arts étaient cultivés uniquement dans les cloîtres. A l'exception d'un cas, auquel je reviendrai dans le Chapitre III du Livre III, rien ne nous prouve que les peintures que nous traiterons ici aient été exécutées par d'autres que par

des laïques. Par contre, nous avons une absolue certitude que dès la seconde partie du XIII[e] siècle il existait des peintres appartenant à la bourgeoisie. Ainsi nous voyons dans les ordonnances municipales de la ville de Bergen, promulguées en 1273 par le roi Magnus Haakonssön, que le quartier où devaient habiter »les marchands d'objets de fantaisie, peintres en divers genres et selliers» (un manuscrit ajoute: »et tous les scribes»), était minutieusement désigné[1].

Cependant, si nous ne connaissons le nom d'aucun des peintres dont nous nous proposons d'étudier les œuvres, il est fort à croire que dans deux ou trois cas nous possédons le portrait du peintre fait par lui-même. Sur le pignon est de Råda, nous voyons une représentation de la Trinité combinée avec Deesis, c'est-à-dire la Sainte Vierge et Saint Jean Baptiste à genoux des deux côtés de la Trinité. Devant la Madone, deux hommes sont prosternés, tous deux imberbes; l'un a la tête découverte, l'autre porte un capuchon. Cf. pl. 32—33. Les traits des donateurs, un homme et une femme, nous semblant être représentés sur le mur ouest du chœur, nous avons toute raison de supposer que les deux hommes prosternés, dans cette scène, ne sont autres que les peintres, réfugiés aux pieds de la Mère de Dieu, Mater misericordiæ.

Quelle est la nationalité des peintres?

Ce n'est qu'après avoir étudié les particularités de style dans les peintures dont nous nous occupons ici, que nous pouvons répondre à cette question.

Aucun indice — en dehors du style — ne peut nous faire conclure à l'origine étrangère des peintres. Par contre, il existe plusieurs traits — sans parler du style — qui nous indiquent que les maîtres étaient des indigènes. Sur le devant d'autel de Nedstryn, entre autres, nous trouvons une inscription en vieux norvégien irréprochable, et à Dädesjö, une inscription en runes.

Dans les peintures de Råda, datées de 1323, nous voyons dans la scène qui représente le martyre de Saint Hippolyte, un guerrier avec un casque cylindrique à timbre plat. C'est une forme qui disparaît sur le continent avant la fin du XIII[e] siècle, mais qui est encore commune en Suède vers l'année 1320, si nous nous en rapportons aux sceaux[2].

Étant donné qu'un étranger ne reproduirait probablement pas une forme abandonnée depuis longtemps sur le continent, ce petit détail nous indique évidemment que le peintre était de Scandinavie.

Le coloris original des peintures de Hackås, qui se retrouve encore aujourd'hui dans la région et notamment dans les tissus faits par les paysans, nous montre, lui aussi, que non seulement le peintre appartenait au pays par sa naissance, mais encore qu'il était natif de la région septentrionale où l'église est située.

Et lorsque, très loin, à l'intérieur du pays, à Aal, nous rencontrons une forme de chaise typique pour la région[3], ou que nous voyons à Vang des diables peints sous forme d'ours, les plus terribles ennemis de ces populations septentrionales,

nous pouvons être assurés que nous nous trouvons là en présence d'œuvres dues à des artistes indigènes.

Dans la Conclusion, lorsque je soumettrai les résultats qui auront pu être obtenus par l'étude du style relativement à la nationalité des peintres, je reviendrai au témoignage fourni en cette matière par la présence d'une ornementation purement romane à côté de figures de style gothique pur.

* *
*

Il va sans dire qu'en ce qui concerne la technique, le travail différait essentiellement selon la nature des peintures.

Dans deux cas seulement — à Hackås et Dädesjö — les peintures que nous étudions sont faites sur des surfaces maçonnées, et elles sont alors exécutées al secco.

Lorsqu'il s'agissait de peintures monumentales sur les surfaces de bois des murs ou des voûtes, on se contentait généralement de faire disparaître à coups de hache les plus grosses aspérités ou irrégularités des planches ou des poutres (à Råda seulement) sur lesquelles on travaillait ordinairement. La surface était ensuite blanchie à la chaux. Les contours étaient parfois dessinés en creux, à l'aide d'un instrument pointu en métal, dans d'autres cas, le dessin était fait au charbon ou avec une matière colorante quelconque. Ce travail accompli, on appliquait les couleurs.

Le plus souvent l'ornementation des murs et des voûtes a été exécutée in situ; toutefois le plafond de Dädesjö fait exception à cette règle. Chacun des panneaux encadrés de tores est composé de planches séparées, lesquelles, étant extraordinairement courtes, semblent indiquer que les panneaux ont été peints sur le sol.

Ces grandes surfaces de peinture nécessitaient naturellement le travail de plusieurs artistes. Comme nous le verrons dans les Chapitres V et X du Livre II, en nous basant sur le style nous arrivons aux mêmes conclusions, dans deux cas au moins, savoir pour Dädesjö et pour Björsäter.

Les devants d'autel sont généralement composés de trois ou quatre planches de pin — quelquefois de chêne — assemblées dans le sens de la longueur.

La hauteur est ordinairement de 100 cm. environ, quant à la largeur, elle varie de 150 à 200 cm. Sur le côté postérieur, les planches sont reliées au moyen de pièces de bois transversales et elles sont en outre maintenues ensemble par le cadre. Sur les fentes et autres inégalités, des morceaux de toile ou de parchemin ont été collés. Tout le tableau (et même le cadre) est recouvert premièrement d'une couche de craie sur laquelle le dessin a été gravé. Les couleurs et la »dorure» sont ensuite appliquées. Cette »dorure» n'est jamais faite avec de l'or, mais bien avec de l'argent recouvert d'un glacis plus ou moins mince de couleur brune. Dans certains détails (entre autres dans les armures) l'argent a gardé sa couleur propre. Quant au glacis, ou bien il a foncé, ce qui donne au tableau un ton

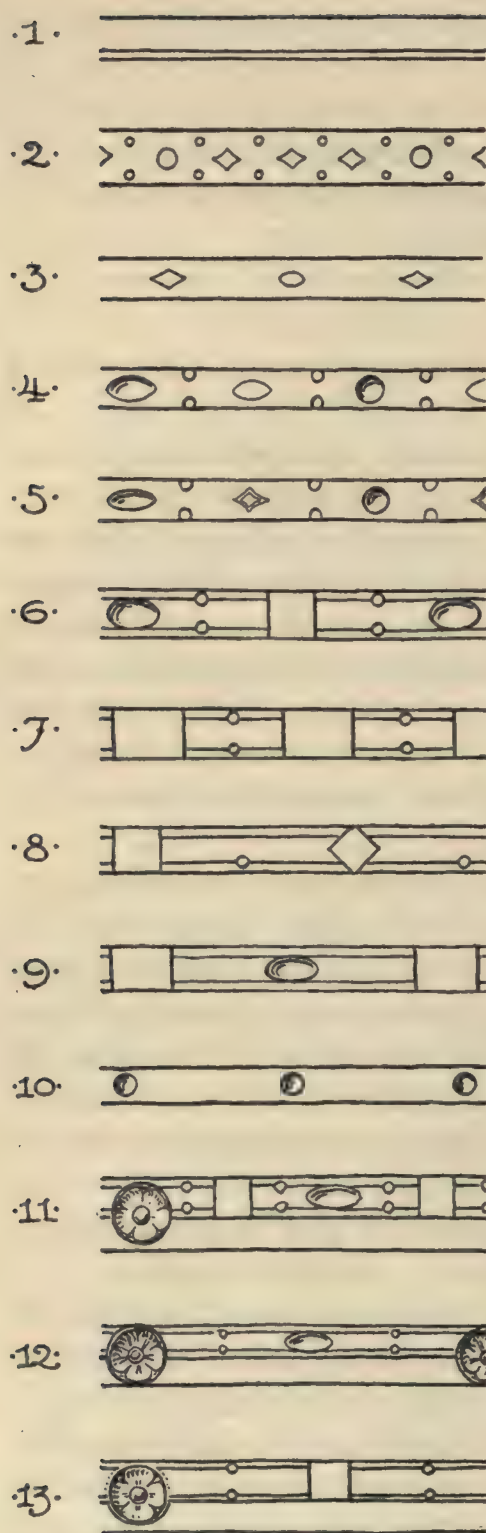


FIG. 1. ORNEMENTATIONS DIFFÉRENTES DES CADRES DES DEVANTS D'AUTEL NORVÉGIENS.

général brun sale, ou bien il a disparu avec le temps, grâce à quoi le tableau a maintenant l'apparence d'avoir un fond d'argent. Pendant la dernière partie de la période dont nous nous occupons ici — c'est-à-dire pendant la première moitié du XIVe siècle — on employait assez fréquemment le blanc jaune pour le fond.

Le cadre est généralement formé d'une surface plane et d'un bord intérieur oblique. Parfois, entre ce bord et le tableau, on trouve une tore. La décoration des cadres est excessivement variée et elle constitue un important sujet d'étude, qui, rapprochée du développement du style et de la corrélation entre les différents ateliers en général, peut amener à des conclusions intéressantes. Au commencement de la période, particulièrement, les ovales ou les ronds en creux sont fort appréciés; le plus souvent ils sont richement coloriés. Les cadres sont encore ornés de raies, de carrés et de points de couleurs diverses. Vers la fin de la période, ils sont souvent ornés de petites plaques de bois ciselées et rondes décorées comme des rosaces. C'est un fait connu que la plupart de ces détails d'ornamentation — et principalement les creux — ont surtout pour origine l'imitation des cadres ornés de pierres précieuses.

Cette circonstance a peu d'importance pour les problèmes que nous nous proposons d'étudier dans ce travail. Je tiens seulement à rappeler à ce sujet que, lors de son séjour à Bysance, le roi norvégien Sigurd Jorsalafar fit faire un tableau en métal doré orné d'émail et de pierres précieuses qu'il donna en 1127 à l'église de la Sainte Croix à Kungälf.

La fig. 1 donne un aperçu des traits principaux de l'ornementation des cadres des devants d'autel norvégiens. Pour ce qui concerne la présence de ces différents types de cadres, je renvoie aux descriptions donneés dans le Chapitre I du Livre I.

Un écrit islandais »Líkneskjusmíð» (fabrication d'images) du XIIIe siècle constitue pour la question de la technique des devants d'autel, un document inappréciable[1].

Vu les relations culturelles très intimes qui existaient entre la Norvège et l'Islande pendant le moyen âge, on ne peut douter que cet écrit ne s'applique également à la Norvège.

Malheureusement il y a dans la texte un grand nombre de lacunes et plusieurs expressions intraduisibles. Je me borne ici à reproduire les parties, entre lesquelles j'ai pu trouver quelque rapport.

C'est un peintre — probablement laïque — nommé T. qui écrit à un ami, le moine Magnus, de la manière suivante:

»Que Jésus Christ, Père, Fils et Saint Esprit, qui est le premier des maîtres ou le meilleur artisan et l'origine de tous les arts dans le monde, daigne nous accorder de prier plus instamment pour obtenir ce dont nous avons le plus besoin pour corps et âme. Par ces mots, T., homme humble et obscur, salue son ami, frère Mag. (c'est-à-dire Magnus) et demande au nom des quelques mots que nous avons échangés, qu'il accepte ce petit opus, et qu'il puisse vous servir à l'enseignement jugé necessaire et vous être utile, en espérant que vous priez pour moi.

Si tu veux exécuter avec soin une image — — tu prépareras d'abord le bois que tu veux, et d'avance tu le feras sécher aussi bien que possible, mais si le bois se fend ou se disjoint, tu rempliras les interstices avec des morceaux du même degré de sécheresse que tu fixeras avec de la colle forte, et après séchage tu feras une pâte forte consistante d'huile de lin — —. Cette pâte sera . . . aussi chaude que possible — —. Ensuite tu l'étendras pour la troisième fois et elle doit être la plus faible (?) et la plus épaisse. La pâte devra être de la même force et de la même consistance, même si elle est souvent employée — —. Après, tu prendras de la colle de peau et tu feras de la colle de pâte (?) — — pour que les ingrédients se mêlent (?) et tu mouilleras avec le pinceau. Pour les endroits qui doivent être recouverts d'argent, tu prends l'argent avec un couteau, tu le mets sur un morceau de parchemin, dont tu prends pour l'étendre sur l'image, sur les places où tu as étendu la colle de pâte (?); fais attention, que cela n'ait séché nulle part dessous et que la colle ne reparaisse pas sur l'argent et forme des petits lacs; quand c'est sec, tu frotteras avec une forte dent de loup ou une grande dent de chien. Quand c'est assez brillant, tu frotteras avec un linge aussi soigneusement que possible. Porte ensuite l'image au soleil pour lui permettre de s'écailler. Prends ensuite un pinceau et étends le glacis d'or aussi mince que possible. Ensuite, frotte en appuyant avec ton doigt aussi également que tu peux, tant qu'il sera blanc, et frotte comme tu l'as fait auparavant sur l'argent (?). Quand c'est sec, étends un second glacis d'or de la même manière, aussi rouge que tu le trouve convenable; ensuite modérément rouge et pas davantage, car autrement il s'agglutine en séchant (?). Quand c'est sec, tu moudras des os carbonisés et (tu les

mêleras) avec de l'huile, cela s'appelle la couche blanche du fond; tu la poseras sur la première couche de craie sur les endroits que tu veux peindre en couleur, et tu veilleras à ce que cela forme un tout compacte (?). Ensuite tu râperas des couleurs avec de l'huile et toutes avec du blanc d'œuf également à l'exception de . . . qu'il ne faut pas râper avec du blanc d'œuf; mais tu peux râper le vert avec de l'huile et toutes les autres couleurs avec de l'huile, mais mêle avec du blanc tout ce que tu veux avoir mêlé, ou bien avec une couleur moins coûteuse pour l'économie — —»

On a fait dans quelques cas l'analyse chimique des couleurs employées, on a trouvé:

Dans les peintures de Råda: noir — noir de fumée (pas de noir animal); brun (nuances variées) — ocre avec adjonction de noir; vert — carbonate basique de cuivre (malachite); bleu — carbonate basique de cuivre; rouge — minium et cinobre (vermillon).

Peintures de Björsäter: brun (nuances variées) — ocre; vert — carbonate basique de cuivre (malachite); bleu — carbonate basique de cuivre; rouge — oxyde ferrique.

Peintures d'Aal: rouge — une matière organique colorante.

Devant d'autel de Hitterdal: rouge — une matière organique colorante.

Rétable de Faaberg: rouge — une matière organique colorante.

Le résultat de ces analyses peut donner lieu à diverses réflexions, ainsi par exemple, le présence du cinobre dans les peintures de Råda est particulièrement intéressante, puisque, autant que je le sache, nulle part en Scandinavie on n'a pu constater à cette époque l'emploi du cinobre comme matière colorante.

Il faut également remarquer que dans les trois analyses faites en Norvège, le rouge est dû à une matière organique colorante. En Suède, au contraire, seuls le cinobre, le minium et l'oxyde ferrique ont été employés.

* * *

Les peintres du moyen âge, comme ceux d'aujourd'hui, se mettaient au travail d'après des esquisses volantes ou des livres d'esquisses; plusieurs existent encore, qui remontent à des époques différentes du moyen âge. L'un des livres d'esquisses qui ont été conservés vient des pays du Nord[1]. D'origine islandaise, il parut au XV[e] siècle et plus probablement vers la fin du siècle. On y retrouve quelques caractères stylistiques du gothique primitif à partir du XIII[e] siècle jusqu'à une époque plus récente Dans ce livre d'esquisses, qui comprend 41 feuilles de dessins, nous trouvons un grand nombre de scènes de la vie du Christ, quantité d'images de Madone et de saints, ainsi que des motifs d'ornementation. Les dessins sont de toutes les phases d'exécution, depuis le fragment à peine ébauché et capricieusement jeté sur le parchemin jusqu'à l'image minutieusement détaillée.

Où les peintres allaient-ils chercher les motifs dont ils couvraient leurs livres d'esquisses? En d'autres mots: comment les impressions étrangères pouvaient-elles

parvenir aux maîtres scandinaves? Le plus simple est de supposer qu'ils avaient étudié les monuments étrangers sur place, ce qui revient à dire qu'ils avaient été de ces artistes ambulants dont regorge l'histoire de l'art au moyen âge et dont le type classique est Villard de Honnecourt.

Il va sans dire, toutefois, que les choses ne se passaient pas absolument de la même façon dans le Nord et sur le Continent, et il est, par conséquent, assez difficile d'apprécier les résultats directs des voyages à l'étranger. Dans ce qui suit, nous serons, pour quelques cas au moins, contraints d'admettre que les artistes avaient dû étudier à l'étranger.

Le plus souvent, l'influence étrangère devait atteindre le maître scandinave par une autre voie: j'entends par l'importation des œuvres d'art. Nous devons nous rappeler à ce sujet les innombrables spécimens d'arts mineurs, et d'ivoires particulièrement, que le commerce répandit en Europe. Mais le rôle le plus important dut être celui des manuscrits enluminés. Nous savons de source certaine qu'ils furent employés comme modèles pour d'autres genres de peinture. Par exemple, le roi Henry III s'adressa à Richard de Stanford, grand maître de l'ordre des Templiers le priant de prêter au peintre du roi un manuscrit français avec enluminures représentant des scènes tirées de l'histoire des croisades. Le roi mentionne en particulier que le peintre en question devait décorer la chambre de la reine dans le palais de Westminster nouvellement construit[1]. Autre fait analogue: un Apocalypse, du même genre que l'Apocalypse conservé dans la Bibliothèque de Cambrai fut prêté à Hennequin de Bruges, qui avait été chargé de faire les patrons des fameuses tapisseries de l'Apocalypse de la cathédrale d'Angers[2].

Il est cependant très intéressant, pour nous scandinaves, de constater que dans un cas les peintures elles-mêmes indiquent qu'elles ont été faites directement d'après un ou plusieurs manuscrits enluminés; je parle ici des peintures de l'église de Råda en Suède.

Effectivement, il nous semble très probable que c'est une Bible enluminée qui a été suivie comme modèle pour la représentation des figures d'apôtres et de prophètes qui se trouvent parmi les peintures de la voûte. Pour s'en rendre compte, il faut s'arrêter un instant à l'étude de la forme extérieure des Bibles enluminées françaises de l'année 1300 environ.

Le texte est divisé en deux colonnes et fréquemment les marges sont en partie occupées par un fleuronné qui s'échappe des lettres initiales. On trouve généralement une miniature au commencement de chaque livre, miniature qui, au XIII[e] siècle, était encadrée dans l'initiale; au commencement du XIV[e] siècle, elle s'affranchit de l'initiale et devient une image séparée. Cf. pl. 49. C'est vers 1275 qu'on voit se développer un thème fixe pour les illustrations figurales.

Alors, comme maintenant, la Vulgate était précédée d'une lettre de Saint Hieronymus à Paulinus. Dans son initiale F(rater) nous voyons immanquablement

un moine assis qui écrit, c'est Saint Hieronymus. A partir de la Genèse, jusqu'aux prophètes, nous trouvons les initiales renfermant des miniatures, une dans chaque livre, qui s'adaptent généralement au texte du livre dont il s'agit. Ordinairement le psautier est orné de miniatures dans huit ou neuf endroits. Dans les prophètes, les sujets des miniatures sont de deux espèces. Elles représentent soit des scènes se rapportant au contenu des livres, soit — c'est le plus fréquent — l'image des prophètes eux-mêmes, assis, coiffés d'un bonnet juif et avec un phylactère. Parfois celui-ci porte le nom du prophète. Cf. fig. 2.

Le nouveau Testament a pour introduction la »racine de Jesse», au reste les initiales des évangélistes sont excessivement variées. Les lettres présentent pour ainsi dire toujours une figure d'apôtre, tantôt assis, tantôt debout, parfois avec, parfois sans phylactère. Saint Paul tient généralement son glaive et Saint Pierre, ses clefs.

La similitude de costumes, de poses et de gestes entre les figures de prophètes et d'apôtres à Råda et les scènes correspondantes dans la Bible est si grande qu'on s'affranchit difficilement de l'idée d'un rapport direct. Cf. pl. 32 et 36—38 avec pl. 49 et fig. 2.

Cette opinion est confirmée par plusieurs traits déterminés. A moins de supposer que l'artiste ait eu une Bible en main, la présence de IENECIS PROFETA est presque inexplicable. C'est également là la meilleure manière d'expliquer les mots MOISES PROFETA et ESTER PROFETA. L'orthographe indique que l'artiste était assez ignorant — les formes ANOD (!) D*OMI*NI et BEATAN (!) VIRGINEM montrent en outre qu'il ne savait pas le latin. Il est à croire qu'il a simplement fait un choix dans une Bible illustrée et pris les inscriptions en se guidant sur les en-têtes des pages. Le fait qu'il a choisi précisément le mot IENECIS peut s'expliquer par la présence de la figure de Saint Hieronymus assis dans la lettre qui commence la Genèse. Parfois aussi ces premières pages portent le mot Genesis comme en-tête[1]. Il faut également observer qu'à Råda c'est la seule des images de prophètes qui semble porter une sorte de froc de moine. Comparer le moine Saint Hieronymus.

La supposition d'après laquelle le peintre aurait choisi ses figures dans une Bible, est encore la meilleure manière d'expliquer certains autres détails. Par exemple la figure d'Ezéchiel. C'est la seule qui ne tienne pas le phylactère posé d'une manière inorganique en travers des jambes. Seul aussi Ezéchiel porte un bâton recourbé avec crosse transversale. Est-ce trop hardi de voir en lui un Saint Joseph d'une scène de Nativité?

Parmi les apôtres, il y en a un (nº 10) qui, par son geste singulier, se distingue de tous les autres. Du doigt, il indique son front ou ses yeux. Dans cette étrangeté iconographique, nous devons voir, sans doute, l'influence d'initiales illustrées de quelqu'un des psaumes XXVI (Dominus illuminatio mea . . .) ou XXXVIII (Dixi: Custodiam vias meas, ut non delinquam in lingua mea). Le roi David, générale-

ment représenté dans les initiales de ces deux psaumes, indique, comme l'apôtre de Råda, dans le premier cas, ses yeux et dans le deuxième sa langue, comme pour souligner les mots du premier verset de chacun des psaumes.

Nous savons avec une absolue certitude que des manuscrits français et anglais furent importés en Suède et en Norvège pendant le moyen âge. Cette importation paraît avoir commencé dès le XIe siècle, voire même plus tôt, et parmi les 30,000 feuilles de manuscrits du moyen âge — entières ou fragmentaires — conservées comme enveloppes pour des comptes ou autres choses de cette nature, il y en a suffisamment venant de France et d'Angleterre pour fournir un témoignage très clair de l'importance qu'atteignit en Suède cette importation[1].

Pendant la période écoulée entre 1250 et 1350, ce furent avant tout les études poursuivies par les scandinaves aux universités françaises et anglaises qui favorisèrent l'importation des manuscrits de ces deux pays. Nous possédons encore quelques manuscrits ayant appartenu à des suédois qui avaient étudié à Paris. Le manuscrit C 18 de la Bibl. de l'Université d'Upsal est un »grecismus» écrit à Paris (?) en 1265 (?) et qui, suivant l'inscription, appartenait à »Karolus de suecia», plus tard chanoine à Upsal (mort en 1296—98). La même bibliothèque possède trois autres manuscrits de cette époque — C 589, C 252 et C 254 — achetés comme en témoigne l'inscription »solidis parisiensibus». Nous trouvons aussi mentionné un exemplaire des Décrétales appartenant au chanoine Hemming à Upsal, ces volumes »valaient bien 26 livres de Paris»[2].

Si l'importation des manuscrits semble avoir été assez considérable, il n'en résulte pas que tous étaient enluminés; il va sans dire, cependant, que ce sont seulement ces derniers dont la présence peut nous aider à élucider la question relative au rôle des manuscrits dans l'apparition et le développement de la peinture nationale. Toutefois, nous avons des preuves absolues qu'il existait, à cette époque, des manuscrits enluminés français et anglais dans les pays scandinaves. Parmi ces preuves, il est juste de mentionner le témoignage fourni par les manuscrits des pays du Nord dont l'ornementation figurale et décorative remonte clairement aux modèles étrangers. Nous possédons notamment un grand nombre de manuscrits richement décorés venant d'Islande[3].

Nous conservons encore en Suède et en Norvège plusieurs manuscrits enluminés français et anglais, qui ont dû être exécutés et sans doute importés ici pendant la période 1250—1350. J'en donne ici la liste[4]. A une exception près, ce sont uniquement des Bibles et des psautiers. Il est assez caractéristique de voir que deux de ces Bibles ont appartenu à des églises et deux psautiers à des femmes de famille royale. Il est à croire que, dans notre péninsule comme sur le continent, c'était le psautier qui était pour les femmes nobles le livre indispensable. Typique également est ce fait que dans un testament suédois, datant de 1258-82 une femme lègue son psautier à une autre femme[5].

A. MANUSCRITS ENLUMINÉS D'ORIGINE FRANÇAISE:

Stockholm, Bibl. Royale. — Deux feuilles du livre de Job. Première moitié du XIIIe siècle. Une miniature. Style des »Bibles moralisées». — Ms. nº 2 (cat. de l'année 1734). Bible. Date d'environ 1275. Miniatures nombreuses.

Upsal, Bibl. de l'Université. — Ms. C 155. Bible. A appartenu à la cathédrale d'Upsal. Date d'environ 1275. Miniatures nombreuses. Style de la France du nord. — C 18. »Grecismus». Daté de 1265 (?). Une miniature. Même style que le précédent.

Christiania, Bibl. de Deichman (le manuscrit est conservé aux Archives Royales). — »La Bible de Aslak Bolt». A appartenu à la cathédrale de Trondhjem. Date d'environ 1275. Miniatures nombreuses[1]. Même style que les Bibles précédentes de Stockholm et d'Upsal.

Copenhague, Bibl. Royale. — Ms. 1606. Psautier. Paris? A appartenu à la princesse Christine (née en 1234, morte en 1262), fille du roi Haakon Haakonssön de Norvège. Date d'environ 1250. Plusieurs miniatures. Cf. pl. 43[2]. Style des »Bibles moralisées».

B. MANUSCRITS ENLUMINÉS D'ORIGINE ANGLAISE:

Upsal, Bibl. de l'Université. — Ms. C 465. Psautier. Contient entre autres une litanie en suédois, écrite et ajoutée au manuscrit dans le XVe siècle. Date d'environ 1275. Miniatures nombreuses. A beaucoup de rapport avec le psautier de Carrow, dans la Bibl. de M. H. Yates Thompson à Londres[3].

Stockholm, Bibl. Royale. — Deux feuilles d'un psautier. 1300—1325. Une miniature (la Trinité). École de l'Angleterre de l'est.

Berlin, Cabinet Royal d'estampes. — Psautier qui appartenait à Marguerite Skulesdatter (née vers 1208, morte en 1270), femme du roi Haakon Haakonssön. Date d'environ 1225. Miniatures nombreuses[4].

Les matériaux que j'emploierai dans le Livre II comme points de comparaison avec les peintures suédoises et norvégiennes sont puisés presque exclusivement dans les manuscrits enluminés. Je ne prétends pas par là émettre l'opinion qu'aucun autre genre de peinture étrangère n'a pu exercer une action sur le génie des peintres scandinaves. Mais il est extrêmement difficile de se servir d'autres matériaux de comparaison, car, d'une part, bien peu de peintures en dehors des manuscrits enluminés sont conservées en France et en Angleterre, de l'autre, ce qui existe, principalement en Angleterre, n'a été que fort peu livré à la publicité.

Si, malgré tout, dans le Livre II j'ose employer exclusivement des matériaux tirés de l'art de l'enluminure, c'est surtout parce que, dans aucune autre sorte de peinture, il n'est possible de pénétrer aussi avant dans les détails du développement

du style. Les manuscrits enluminés reflètent à nos yeux la chaîne ininterrompue, le courant large et sûr de la tradition dans la peinture cisalpine jusqu'aux premières heures du XVe siècle. La question très débattue de savoir si c'est la peinture monumentale ou la peinture en miniature qui a eu l'action prépondérante pour le développement du style sur le continent, n'est d'aucune importance lorsqu'il s'agit d'étudier les impulsions stylistiques de la peinture scandinave.

Inutile d'ajouter que la constatation d'un rapport entre les manifestations du style scandinave et une école de miniature déterminée ne signifie pas que les peintres disposaient toujours de manuscrits enluminés. Mais il est indispensable, lorsqu'on établit une comparaison entre des miniatures et toute autre sorte de peinture, de ne pas perdre de vue l'énorme différence des dimensions. Ainsi par exemple les figures de prophètes à Råda sont évidemment plus de vingt fois plus grandes que les figures de la Bible qui doivent avoir inspiré le peintre.

Cul-de-lampe: Fig. 2. Miniature de la Bible nº 9 du Fitzwilliam Museum, Cambridge.



LIVRE PREMIER

DESCRIPTION DES PEINTURES

Dans les descriptions des peintures qui suivent, j'indique dans les en-têtes le nom de l'église dans laquelle elles se trouvent, ou d'où elles proviennent. Après le nom de l'église, je donne, pour la Suède, le nom de la province, pour la Norvège, la désignation territoriale généralement employée (»landskapsnavn»), et qui correspond la plupart du temps à la division administrative pendant le moyen âge.

CHAPITRE PREMIER

DEVANTS D'AUTEL ET RÉTABLES PEINTS EN NORVÈGE

AARDAL, SOGN. DEVANT D'AUTEL (»AARDAL I»). — MUSÉE DE BERGEN

PL. 26 ET 27

Le tableau[1] est divisé au moyen de barres peintes en un panneau central et de chaque côté deux panneaux latéraux, ayant la même largeur mais la demi-hauteur du panneau central. Les barres s'enlacent dans les angles; leurs points d'intersection sont entourés d'une bande circulaire.

Le panneau central est occupé par une arcade formée de deux demi-colonnes avec chapiteau de feuilles, supportant un arc en sept lobes surmonté d'un arc en carène. Sous l'arcade, Saint Botholphe bénissant, trône sur un banc. Dans la main gauche il tient une crosse d'abbé qui pose sur le sol. Un sudaire est attaché à la crosse.

Saint Botholphe porte une aube, une tunique et une chasuble. Sur la barre au-dessus: S*ANCTU*S BOTOLFUS. Sur le cadre, au-dessous de la peinture, on remarque les traces d'une inscription.

En haut à gauche: L'Annonciation. L'ange Gabriel, vêtu d'une tunique et d'un manteau, apparaît du côté gauche. Il montre de la main droite; dans la main gauche un phylactère avec AVE MARIA. Marie, debout, porte une tunique, un manteau et un voile. Dans sa main gauche, un livre. De la main droite levée, elle fait un geste d'effroi. Près de son oreille droite, une colombe. Entre l'ange et la Sainte Vierge, un vase avec un lys.

En bas à gauche: Le martyre de Saint Olof. Le roi, assis sur un banc, est revêtu d'une tunique et d'un manteau. Dans la main gauche, un globe royal; la droite est levée en un geste de défense. En partant de la gauche, deux meurtriers, dont l'un frappe le genou droit du roi avec une hache, le second, perce sa

poitrine avec un javelot. Le premier porte une coiffe. Je reviendrai à cette scène dans le Chapitre VI du Livre III.

En haut à droite: Le martyre de Saint Laurent. Le saint est étendu sur un gril. Deux bourreaux, un de chaque côté, torturent la victime avec de grandes fourches.

En bas à droite: Une scène tirée de la légende de Sainte Catherine. La sainte, dont le buste est découvert, est entre deux roues dentelées. Deux anges, armés d'épées, descendent du ciel et frappent sur les roues, dont les morceaux atteignent des personnages assis et étendus sur le sol.

Le cadre est orné comme le montre la fig. 1, nº 7.

Le fond du tableau est blanc jaune, à l'exception de la partie qui est au-dessus de l'arcade, où il est rouge vermillon. Les couleurs dominantes du tableau sont le rouge et le jaune. Les teintes de rouge sont le brun rouge, le jaune rouge et le rouge vermillon. On voit en outre du vert, du bleu turquoise et du violet gris. La tunique de Saint Botholphe est verte et doublée de rouge. La chasuble violet gris, doublée de rouge; les souliers rouges. Les barres, alternativement vertes, rouges et bleues. Tout le dessin est exécuté en noir. Les costumes sont à peine modelés. Le devant d'autel est large de 166 cm. et haut de 90 cm. Peint sur bois de pin.

AARDAL, SOGN. DEVANT D'AUTEL (»AARDAL II»). — MUSÉE DE BERGEN

PL. 31

Le tableau[1] est divisé en un panneau central et quatre panneaux latéraux, au moyen de barres peintes. Les panneaux latéraux, quelque peu plus larges et de moitié moins hauts que le panneau central. Les barres s'enlacent dans les angles; leurs points d'intersection sont entourés d'une bande circulaire.

Le panneau central est occupé par une arcade formée de deux demi-colonnes, supportant un arc trilobé couronné d'un puissant mur en maçonnerie avec pignon et fenêtre. Sous l'arcade, la Madone assise sur un banc orné d'incrustations quadrangulaires. Elle est vêtue d'une tunique, d'un manteau et porte une couronne. Dans la main droite, un rameau avec trois fleurs. De la main gauche elle soutient l'Enfant, vêtu d'une tunique et debout, les jambes croisées sur le genou gauche de Marie. Il tend la main droite vers les fleurs. Dans la main gauche, un livre.

En haut à gauche: L'Annonciation. L'ange vient par la gauche; il porte un phylactère avec AVE MARIA. Un pupitre le sépare de la Vierge qui, debout, tient un livre dans la main gauche, tandis que, de la main droite, elle fait un geste d'effroi.

En haut à droite: La Visitation. Marie et Élisabeth dans les bras l'une de l'autre. Toutes deux portent un voile, mais Élisabeth (à gauche) a en outre une mentionnière; le nimbe de Marie a un bord richement décoré. A droite, un uppitre.

En bas à gauche: La Nativité. Marie, la tête appuyée sur sa main droite, est étendue sur un lit couvert d'un drap avec une bordure élégante. Elle porte une tunique et un voile et elle est recouverte d'une couverture. Devant le lit, la crèche, le bœuf et l'âne. Derrière le lit, Salomé, à gauche, portant l'Enfant. A droite, Saint Joseph assis, il porte un bonnet juif richement garni. Sa main droite posée sur un pupitre du même type que ceux qui ont été décrits précédemment; sa main gauche est appuyée sur un bâton. Au plafond, un linge pendu à une perche.

En bas à droite: L'Annonce aux bergers. Paysage. Sur une colline, l'ange avec un phylactère; au bas, deux bergers.

L'ornementation du cadre est une variation du même type que la fig. 1, nº 4.

Le fond est recouvert d'argent glacé de brun. Les couleurs dominantes du tableau sont le rouge carmin et le vert. La Madone a une tunique vert foncé, un manteau carmin doublé de brun jaune. Cheveux blonds dessinés en brun. Les parties visibles du corps sont dessinées en brun rouge. Carnation rose, modelée en brun rouge.

Largeur du tableau 155 cm., hauteur 89 cm. Peint sur bois de pin.

DALE, SOGN. DEVANT D'AUTEL (»DALE I»). — MUSÉE DE BERGEN

PL. 20 ET 21

Le tableau[1] est divisé en un panneau central et deux panneaux latéraux de chaque côté; ces derniers sont aussi larges mais de moitié moins hauts que le panneau central. Les panneaux latéraux sont séparés l'un de l'autre par une bordure en feuilles de vigne. Le dessin n'est pas le même des deux côtés du panneau central.

Le panneau central est occupé par une arcade formée par deux forts piliers, supportant un arc trilobé brisé, surmonté d'un gâble avec nombreux crochets et terminé dans le bas par des gargouilles. Le gâble est flanqué de pinacles richement ornés.

Chaque panneau latéral renferme deux arcades. Les archivoltes en tiers-point et avec deux redents, reposent sur des colonnes et (sur les côtés) sur des demi-colonnes. Les écoinçons sont remplis par de riches motifs architectoniques composés d'une rosace à trois, quatre, cinq ou six lobes et de trèfles.



FIG. 3. DEVANT D'AUTEL DE DALE I. — D'APRÈS B. E. BENDIXEN.

Tous les détails architectoniques sont exécutés avec soin et beaucoup de vérité. L'ensemble de l'architecture a le caractère d'un plan minutieux et très pratiquement conçu.

Sous l'arcade, la Madone assise sur un banc; elle porte une tunique, un manteau, un voile extrêmement fin et une couronne. Dans la main droite, une pomme, de l'autre main elle soutient l'Enfant, debout les jambes croisées sur le genou de sa Mère. L'Enfant, qui bénit, est vêtu d'une tunique. Dans sa main gauche il tient une pomme.

Dans les écoinçons, au-dessus du gâble, des anges dans un nuage, portant des encensoirs. Observer l'abondance des plumes sur les ailes.

Les arcades latérales sont occupées par les scènes qui suivent. Le numérotage se retrouve sur la fig. 3. Je reviendrai à ces sujets dans le Chapitre III du Livre III.

1—4. Histoire du chevalier qui vendit sa femme au diable.

1. Le diable assis sur un cheval. Tous deux ont une apparence effroyable. A côté, le chevalier debout, vêtu, comme dans les scènes suivantes, d'un garde-corps et coiffé d'une barette. Le diable tend une main que le chevalier saisit dans les deux siennes.

2. Le chevalier creuse dans un tas de terre à l'aide d'une pioche. Dans une ouverture pratiquée dans le sol on voit des aiguières, gobelets, assiettes (?) et autres

objets. La femme est en arrière; elle tient dans ses bras une aiguière et une pile d'assiettes (?).

3. La scène est très fragmentaire. Un prêtre prie devant un autel, un homme tonsuré est en arrière. Derrière le prêtre on aperçoit le chevalier et son cheval. On ne distingue plus que la partie supérieure des figures.

4. Le diable à cheval, comme dans la scène 1. Il rencontre la Sainte Vierge, également à cheval.

5—8. Histoire de la »tête turque».

5. L'armée turque. Au premier plan, un guerrier poussant une brouette sur laquelle se trouve une tête grimaçante posée sur deux pieds de cochons. Dans le fond guerriers à cheval au nombre desquels on remarque un roi, une lance à la main, monté sur un cheval pommelé. Un guerrier tient un drapeau déployé. Les guerriers sont vêtus de cotte d'armes, cotte de mailles et casque à pointe, parfois avec large nasal.

6. L'armée chrétienne. Au premier plan un cavalier et son cheval tombent devant la »tête turque». Le cavalier tombe sur la tête à côté du cheval (c'est-à-dire tout en avant du tableau). Le pied est resté pris dans l'étrier. Il porte une cotte de mailles, une cotte d'armes et un casque à timbre elliptique. Il tient encore son épée et son bouclier triangulaire. Derrière le premier cheval, un autre, avec un cavalier; tous deux tombent morts. Dans le fond, des guerriers en bataille; l'un d'eux avec un bouclier orné d'une croix.

7. Les assiégés. Dans une enceinte murée, un évêque et de nombreux guerriers à genoux, en prière devant une statue de Madone dans une châsse posée sur un support élevé, en dehors de l'enceinte. Le guerrier à gauche de l'évêque a le front bandé. Derrière lui, un homme avec une bannière déployée ornée d'une croix.

8. Les assiégeants. En dehors du mur, l'armée de siège des turcs. Au premier plan gisent la »tête turque» et un guerrier mort. Au-dessus, le chef tombe de son cheval de la même manière que dans la scène qui se trouve juste au-dessous. Il tient au bras un bouclier rond portant une figure du soleil. Sous le bras droit, une massue qui avait été suspendue au bras; la courroie est encore autour du poignet. A gauche de cette figure, la »tête turque» sur un piédestal. La tête se détourne entièrement de la Madone et ferme les yeux avec une horrible grimace. Dans le fond, des guerriers, les uns de face, les autres de dos. Un drapeau au vent. Les païens portent des casques pointus et des boucliers, les uns ronds, les autres pointus et arrondis par le haut.

Le cadre est orné comme le montre la fig. 1, nº 11.

Le fond est couvert d'argent glacé de brun, à l'exception du panneau qui est au-dessus du gâble, où le fond est brun rouge foncé, orné de points rouge jaune disposés trois par trois. Le fond au-dessous de l'archivolte porte des figures quadran-

gulaires dont le contour est marqué en creux. Chaque carreau renferme cinq points. Sous les arcades des panneaux latéraux, guirlandes d'acanthe dessinées en creux.



FIG. 4. LES MÉDAILLONS Nos 2, 6 ET 10. DÉTAILS DU DEVANT D'AUTEL D'EID. — MUSÉE DE BERGEN.

Les couleurs ont souffert de l'usure et de la dégradation. Il en est de même pour les surfaces argentées. L'argent est employé pour toutes les armures. En outre du rouge jaune et du carmin, on trouve du vert et du brun dans différentes combinaisons et nuances. La tunique de la Madone est rouge jaune, son manteau vert foncé. Le costume de l'Enfant est vert brun.

Le jaune est employé pour tout ce qui est motif architectural, modelé en rouge vermillon et vert brun. Le fond, dans les écoinçons est tantôt noir, tantôt rouge jaune. La bordure horizontale est blanche avec guirlandes rouge jaune. Les contours des parties du corps sont brun rouge, excepté pour les païens, où ils sont noirs. La carnation est blanche, modelée en rouge. Les cheveux sont blond clair avec dessin en brun rouge. Le modelé des costumes est assez accentué. Pour le blanc, le modelé est fait en vert gris.

La largeur du tableau est de 165 cm., la hauteur, 102 cm. Peint sur bois de pin.

EID, ROMSDALEN. DEVANT D'AUTEL. — MUSÉE DE BERGEN

PL. 23

Le tableau[1] est divisé en douze panneaux répartis sur trois rangs et de la forme indiquée sur la fig. 4. Dans les écoinçons, rosaces de feuilles. Les scènes, dont les numéros se trouvent sur la fig. 5, sont les suivantes:

1. Entrée à Jérusalem. Le Christ, monté sur un âne, passe sous une porte de la ville. Un petit garçon étend des vêtements devant l'ouverture de la porte. Sur le mur, un autre enfant tend une tunique.

2. La Cène. Onze apôtres derrière une table oblongue. Au milieu le Sauveur, bénissant, tend de la main gauche un pain à un apôtre. A droite du Christ, Saint Pierre et Saint Jean la tête reposant sur la poitrine du Christ.

3. Le Baiser de Judas. Judas donne un baiser au Sauveur. A droite, un homme tient le Sauveur par le bras, à gauche un autre homme tient une grosse bourse à laquelle pend une courroie.

4. Le Christ est outragé. Le Christ est assis sur un banc, les mains attachées devant lui, les yeux bandés. Un homme, devant le Christ, le secoue par le menton. Un autre homme derrière le Christ.

5. La Flagellation. Le Christ attaché à une colonne, flagellé des deux côtés par un bourreau.

6. Le Portement de la croix. Le Christ porte la croix. A gauche, un bourreau portant un martel saisit la croix. A droite, un autre bourreau avec trois clous. Il a le doigt levé en l'air.

7. Le Crucifiement. Le Christ sur la croix. Un bourreau enfonce un clou dans la main droite du Christ, un autre, dans ses pieds. A gauche, Longin enfonce la lance dans le côté du Christ. Il montre son œil. Des deux côtés, la Vierge et Saint Jean. La poitrine de Marie est transpercée d'un glaive.

8. La Descente de croix. Un homme soutient le corps inerte du Christ. A gauche, un homme arrache avec une énorme pince le clou qui tient encore dans la main gauche du Christ. A gauche, Marie debout, soutient le bras droit de son fils.

9. Les saintes femmes au tombeau. A gauche, un ange assis sur le bord du sarcophage. Derrière la tombe à droite, les trois femmes. Devant la tombe on distingue des soldats.

10. La Descente aux Limbes. La gueule ouverte d'un monstre; on distingue des détails architectoniques devant la mâchoire inférieure. Le Christ, debout, l'étendard à la main, délivre les âmes. Derrière lui (à gauche), deux figures nues.

11. La Résurrection. Le Christ, l'étendard à la main, sort du tombeau; le pied droit est déjà à terre. On aperçoit des soldats devant la tombe.

12. L'Ascension. Au centre, une hauteur sur laquelle on voit l'empreinte du pied du Christ. A gauche, Saint Pierre avec ses clefs, à droite, la Sainte Vierge tenant des deux mains le glaive de douleur. Des deux côtés de ces figures, cinq apôtres. Dans le haut on distingue la partie inférieure du corps du Christ.

Le cadre est orné comme le montre la fig. 1, nº 10. Bord oblique rouge.

Le fond du tableau est couvert d'argent glacé de brun. La couleur d'ensemble du tableau est un brun rouge accentué. Les encadrements des panneaux sont tan-

tôt rouges et tantôt brun jaune. Le rouge carmin et le brun rouge se trouvent fréquemment à côté l'un de l'autre. On voit en outre du vert, du bleu et du violet brun. Les parties visibles du corps sont dessinées en brun rouge.

Les peintures sont extrêmement fragmentaires. Il n'y a pour ainsi dire pas de figure intacte. Le cadre fait défaut sur le côté droit du tableau.

La largeur originaire du tableau était de 135 cm. La hauteur est de 98 cm. Peint sur bois de pin.

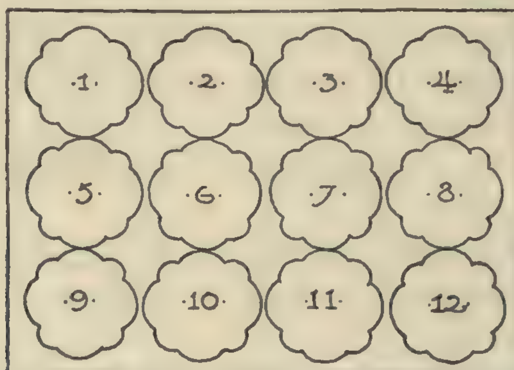


FIG. 5. DEVANT D'AUTEL D'EID. — SCHÈME DES NUMÉROS.

FAABERG, GUDBRANDSDALEN. AILE D'UN RÉTABLE. — MUSÉE DE CHRISTIANIA

PL. 7

Le tableau est oblong avec contour supérieur en forme d'arc treflé. Sur le côté intérieur de l'aile, le long des bords, baguettes en relief. Par deux baguettes transversales de la même nature, le côté intérieur est divisé en trois panneaux. Dans ces panneaux il y a eu des figures sculptées en relief, debout sous un baldaquin supporté par des demi-colonnettes doubles, sculptées dans le cadre. Si l'on compare ce rétable aux restes des rétables semblables, notamment de celui de Röldal[1], conservé dans le Musée de Bergen, on se rend compte qu'il devait y avoir un ange en demi-grandeur naturelle dans le panneau treflé. Dans le panneau supérieur figurait probablement la Vierge de l'Annonciation à gauche, et la Visitation à droite. Sur la baguette, au-dessus, une inscription dont seules les lettres ACI et AP peuvent être distinguées clairement. Selon toute probabilité les premières appartiennent au mot ANNVNCIACIO. J'ignore comment les autres doivent être complétées. La ressemblance avec le rétable de Röldal et l'apparence du fond nous font supposer qu'il y avait là une scène de la Visitation. Sur le panneau inférieur ont dû se trouver deux des trois rois mages; celui qui était en avant,

à genoux. L'inscription (BALT)AZAR MELCHI(OR) sur le cadre en haut, les désigne évidemment.

Tout fait supposer que cette aile appartenait à un rétable avec une statue de la Vierge à laquelle s'adressait la prière des rois. L'aile était du côté gauche du rétable et, comme nous l'indiquent des traces de gonds, elle se trouvait attachée, sur son côté gauche, à une demi-aile, de la même manière que dans un grand nombre de rétables semblables. L'image de la Vierge pouvait par conséquent être complètement enfermée. Il est à croire que l'ange Gabriel et le roi Caspar étaient représentés sur la demi-aile gauche.

Le cadre sur les côtés longs, et le fond du tableau étaient couverts d'argent glacé de brun. Le fond est orné de guirlandes d'acanthe gravées en creux et dont le dessin a une remarquable élégance. La partie supérieure du cadre en forme treflée est ornée de feuilles blanches posées en travers. Les baguettes transversales sont noires avec inscriptions en blanc. La partie inférieure du cadre est noire également.

* *
*

Sur le côté externe de cette aile nous trouvons une peinture du plus grand intérêt, représentant Saint Pierre, sur un fond rouge carmin foncé. Le saint a les pieds nus, et la tête découverte; il porte une tunique blanche avec une ceinture et un manteau blanc qui tombe sur ses épaules, retenu sur la poitrine par un mince ruban rouge. Le pan gauche du manteau (relativement au spectateur) est soulevé et retombe sur la saignée du bras gauche, qui est levé. Dans la main gauche, un livre, dans la droite, deux clefs.

La tunique est légèrement modelée au lavis en gris vert; elle est ornée de points d'un brun rouge disposés trois par trois. L'image se trouve entre deux zones vertes, couvertes de guirlandes d'acanthe très marquées en blanc. Dans le haut, le tableau est terminé par une ornementation de feuilles d'acanthe sur le fond rouge.

Le tableau a une hauteur de 185 cm. et une largeur de 75 cm. Peint sur bois de chêne.

FET, SOGN. FRAGMENT D'UN RÉTABLE. — MUSÉE DE BERGEN

PL. 6

Il ne reste du tableau[1] qu'un morceau de forme rectangulaire. La faible épaisseur du panneau et plus encore ce fait que l'envers du tableau est revêtu d'une couche de peinture rouge carmin foncé et que la peinture est exécutée dans le

sens de la longueur des planches, indiquent clairement que le fragment n'appartenait pas à un devant d'autel mais bien plutôt à un rétable.

En haut: L'Annonciation. La scène qu'on a tout entière, est bordée en haut et en bas par une barre peinte. L'ange Gabriel paraît sur la gauche, vêtu d'un manteau dont l'un des pans est relevé sous le bras droit, tandis que l'autre retombe sur le poignet gauche. Dans la main gauche, un phylactère avec A(V)E MA(RIA) G(RACIA). Marie est vêtue d'une tunique aux plis abondants sur le sol, et d'un manteau, dont les pans sont relevés sous le bras gauche. Sur la tête, un voile.

En bas: La Nativité. On ne possède que la partie supérieure de la scène. En haut, au milieu et reposant sur des arcades, la crèche avec l'Enfant dans ses langes flanquée du bœuf et de l'âne. A droite; Saint Joseph assis, un bonnet sur la tête. Il appuie sa tête sur sa main droite; dans la main gauche, un bâton. Au pied de la crèche et devant Saint Joseph, Marie, étendue, la tête reposant sur sa main.

Le fond est couvert d'argent glacé de brun gravé avec motifs d'acanthe. La tunique de l'ange et le manteau de la Vierge sont rouge carmin foncé. Le manteau de l'ange, bleu foncé. La tunique de Marie, vert foncé. Les parties visibles du corps sont finement dessinées en brun rouge. Les cheveux blonds dessinés en brun rouge. La hauteur du tableau est de 66 cm. La largeur 22 cm. Peint sur bois de pin.



FIG. 6. LA NATIVITÉ. DÉTAIL DU RÉTABLE DE FET. — D'APRÈS B. E. BENDIXEN.

HAMMER, NORDHORDLAND. DEVANT D'AUTEL. — MUSÉE DE BERGEN

PL. 24

Le tableau[1], dont la peinture est tout particulièrement fragmentaire, est divisé de la même manière que le devant d'autel de Dale I. Cf. les fig. 3 et 7. Toutefois les détails des arcades sont différents. Les écoinçons sont remplis par des motifs architectoniques d'un autre genre.



FIG. 7. DEVANT D'AUTEL DE HAMMER. — D'APRÈS B. E. BENDIXEN.

Dans le panneau central trône la Madone. Il ne reste que la partie comprise entre la poitrine et les chevilles. Il semble qu'elle ait eu la même pose que sur le tableau de Dale I. L'Enfant a la même pose qu'à Dale I, mais les jambes ne sont pas croisées.

Les panneaux latéraux comprennent les scènes suivantes. Les numéros se retrouvent sur la fig. 7.

1. L'Annonciation. On peut voir sur le fragment, que Marie se tenait devant un pupitre, tournée vers l'ange.
2. La Visitation. Marie et Sainte Élisabeth dans les bras l'une de l'autre.
3. La Nativité. Marie, couchée dans un lit. A droite, Saint Joseph assis. Dans le fond, la crèche avec le bœuf et l'âne.
4. L'Annonce aux bergers. Fragments d'une aile et d'une figure d'homme.
5. A droite, la Vierge assise, l'Enfant sur ses genoux. Elle lève la main droite en un geste de bénédiction (mal compris sur la fig. 7, cf. pl. 24). A gauche,

un ange soutenant l'Enfant. La scène doit être une illustration de la vie heureuse de la Sainte famille entre l'Adoration des mages et la Présentation au temple[1].

6. Les rois mages. Celui qui est en avant est barbu. Il est agenouillé et soulève sa couronne. Derrière lui, un autre homme imberbe, le doigt levé. A gauche, fragment d'un troisième.

7. La Présentation. Marie, Saint Joseph et deux femmes tournés vers la droite. Devant Marie, un cierge.

8. Rien de conservé.

Le cadre est ôté. — Le fond est couvert d'argent glacé de brun avec ornements de feuilles d'acanthe gravés en creux. Coloris de tons clairs, principalement rouge carmin et vermillon, ainsi que bleu céleste. Les parties visibles du corps sont finement dessinées en brun rouge. Les cheveux blonds dessinés en brun rouge.

La largeur actuelle du tableau est de 169 cm, et la hauteur de 106 cm. Peint sur bois de pin.

HAUGE, SOGN. DEVANT D'AUTEL. — MUSÉE DE BERGEN

Le tableau[2] est divisé par des barres en un panneau central et deux panneaux latéraux quelque peu moins larges que le premier. Le panneau central est à huit lobes. Chaque panneau latéral renferme deux médaillons, l'un au-dessus de l'autre. Le panneau central représente le Calvaire. Symboles des évangélistes dans les écoinçons. Les panneaux latéraux représentent des scènes de la Passion. Dans les écoinçons, à côté des médaillons, ornementation de feuilles.

En haut à gauche: La Flagellation. Le Christ attaché à une colonne, de chaque côté un bourreau tenant une verge.

En bas à gauche: Le Portement de la croix. Le Christ porte la croix; de chaque côté un bourreau, une escourgée à la main.

En haut à droite: La descente de croix. Saint Jean (?) prend dans ses bras le corps inanimé du Christ. A droite, Marie, le bras passé autour du cou du Christ, et tenant son bras gauche.

En bas à droite: Les saintes femmes au tombeau. Le tombeau est en travers du tableau. A gauche, un ange assis sur la pierre derrière laquelle se trouvent trois femmes debout.

Le cadre a été entièrement repeint. La surface plane devait être primitivement ornée comme l'indique la fig. 1, nº 5. Le bord oblique est rouge orné d'étoiles et de croissants noirs. Dans le panneau à huit lobes, le fond est noir vert avec fleurs de lys et croissants en blanc (?). Dans les écoinçons du panneau central, le

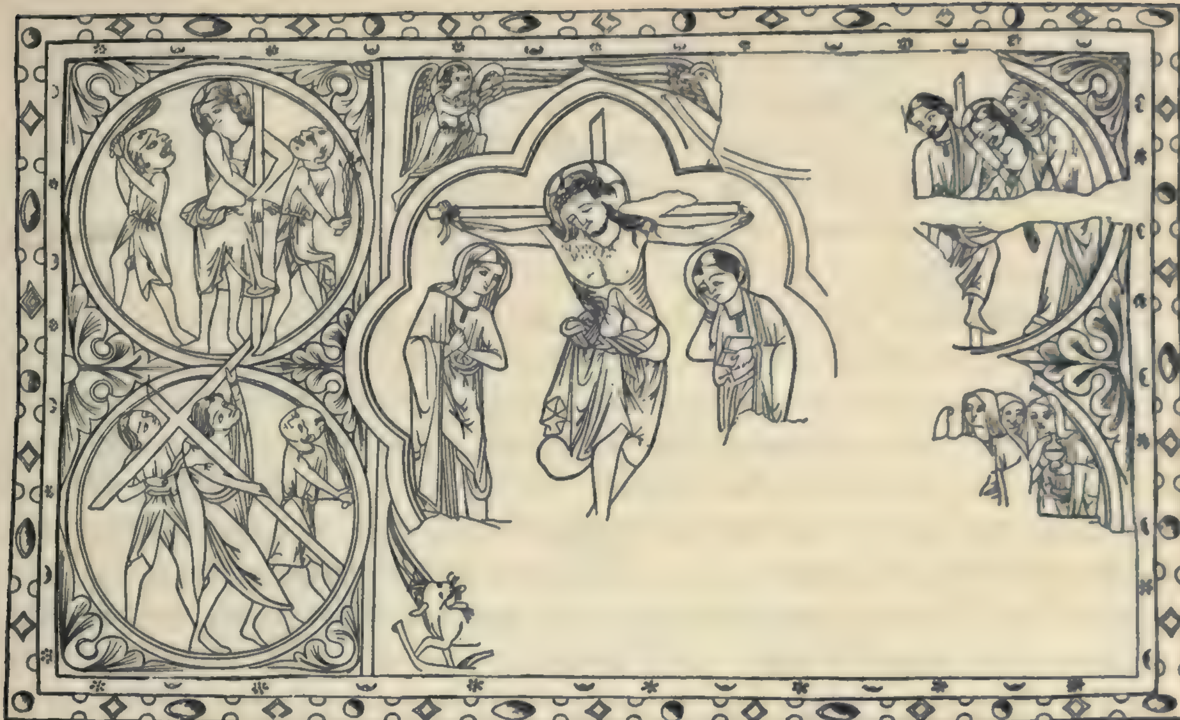


FIG. 8. DEVANT D'AUTEL DE HAUGE. — D'APRÈS B. E. BENDIXEN.

fond est brun chocolat; il est tantôt vert olive, tantôt jaune rouge dans les médaillons. Les figures et les ornements, presque entièrement laissés sans couleur, sont dessinés en noir sur fond d'argent glacé de brun. Le sang, dans les figures, est toujours marqué en rouge. La peinture a subi beaucoup de restaurations. La fig. 8 ne donne que les parties originaires.

Le tableau a 148 cm. de large et 89 cm. de haut. Peint sur bois de chêne.

HITTERDAL, TELEMARKEN. DEVANT D'AUTEL. — MUSÉE DE CHRISTIANIA

PL. 1—3

Le tableau est divisé au moyen de barres peintes en un panneau central et, de chaque côté, deux panneaux latéraux, aussi larges mais de moitié moins hauts que le panneau central.

Les barres horizontales sont ornées d'une guirlande de feuilles.

Dans le panneau central le Christ trône en Majesté et bénit. Il est entouré d'une mandorle. Dans la main gauche levée et contournée, un livre. Les appuis du trône sur les côtés se perdent en haut dans un riche feuillage gothique. Symboles des évangélistes dans les écoinçons.

Les panneaux latéraux renferment une arcade composée d'un arc bombé reposant sur deux demi-colonnes avec chapiteaux de feuilles semblables à celles du trône. Dans les écoinçons, guirlandes d'acanthe. Sous les arcades, les apôtres assis par groupes de trois, causant avec animation. Dans chaque groupe, un apôtre imberbe et deux barbus. Seuls Saint Pierre et Saint Paul, qui sont les plus rapprochés du Christ à droite et à gauche, ont des attributs. Tous les autres tiennent des phylactères ou des livres.

Actuellement la partie plane du cadre est peinte en bleu, mais elle était originairement couverte d'argent glacé de brun. Elle est ornée comme l'indique la fig. 1, nº 2. Le bord oblique est rouge. Le fond derrière les figures est argenté, glacé de brun[1], orné de motifs dessinés en creux, représentant des guirlandes touffues de feuilles d'acanthe et des rosaces. Cf. fig. 15. L'impression d'ensemble du coloris est une superbe harmonie de rouge, bleu et vert. Les barres peintes sur le tableau sont rouge vermillon. La guirlande sur les barres horizontales est blanche. Le bord intérieur de la mandorle est rouge vermillon et l'extérieur, vert bleu, dégradé en blanc vers l'extérieur. Le Christ porte une robe bleue, une tunique vert olive et un manteau rouge foncé. Les manches de la robe, comme celles de la tunique, sont doublées d'argent glacé de brun. Les costumes des apôtres, alternativement rouge foncé, vert olive et bleu céleste. Les cheveux brun rouge, brun jaune, gris bleu ou gris dessinés en noir. Toute la partie dessin est exécutée en noir à l'exception du visage de Saint Pierre, qui est dessiné en rouge. La carnation est grise, avec modelé en brun, surtout autour des yeux. Sur les joues et les lèvres, taches rouges assez pâles.

La largeur du tableau est de 154 cm. La hauteur 97 cm. Peint sur bois de chêne.

HOLTAALEN (?), GULDALEN. DEVANT D'AUTEL. — MUSÉE DE COPENHAGUE

PL. 25

Le tableau[2] est divisé au moyen de barres peintes en un panneau central et, de chaque côté, trois panneaux latéraux, un peu plus larges que le panneau central. Les panneaux latéraux supérieurs et inférieurs sont rectangulaires, celui du milieu est étroit. Les barres s'enlacent dans les angles et leurs points d'intersection sont entourés d'une bande circulaire. Le panneau central est occupé par une arcade, composée d'une archivolte en tiers-point reposant sur des demi-colonnes et surmontée d'un gâble. L'archivolte comprend cinq arceaux, trois en demi-cercle et deux en quart de cercle. Les premiers ont deux redents, les autres, un. Le gâble contient une rosace richement décorée et des trèfles. Le gâble est flanqué de deux (demi) pi-

nacles. Derrière le gâble, un mur en briques rouges avec fenêtres en ogive et rosaces. Sous l'arcade, Saint Olof debout, porte une tunique doublée d'hermine et une couronne; dans la main droite, une hache, dans la gauche, le globe avec une croix. Des deux côtés, dans les panneaux du milieu, les symboles des évangélistes dans des rosaces à quatre lobes. Dans les quatre panneaux latéraux rectangulaires des scènes de la légende de Saint Olof. Je reviens à ces scènes dans le Chapitre VI du Livre III.

En haut à gauche: Le songe de Saint Olof. Le roi dort appuyé sur un guerrier, la joue sur sa main droite. Il a une armure complète. Devant lui, le bouclier portant la croix. Une échelle sort de la terre et monte jusqu'au ciel où le Christ fait le geste de bénir. Trois guerriers regardent en haut; l'un d'eux souffle dans un cor.

En bas à gauche: Saint Olof à cheval distribue de l'argent. Il se retourne et tend une bourse à un homme vêtu d'un long manteau doublé d'hermine et portant une coiffe. Le Saint tient un phylactère; derrière lui, quatre guerriers.

En bas à droite: Le martyre de Saint Olof. Le roi s'affaisse à demi couché. A droite, trois hommes; celui qui est en avant frappe le roi à coups de hache sur le genou droit, le second lui enfonce un javelot dans la poitrine, le troisième le frappe sur l'épaule gauche avec une épée. Quatre soldats du roi sont en lutte derrière lui. Une phylactère s'échappe de sa bouche.

En haut à droite: Les funérailles de Saint Olof. Le saint couronné est couché dans un cercueil, la tête sur un coussin. Le corps est nu, un linge mince autour des hanches. Les trois blessures clairement visibles. Derrière le cercueil, deux évêques barbus et quatre prêtres tonsurés et rasés. L'un des évêques répand sur le corps du saint le contenu d'un vase, le second verse sur lui de l'eau bénite. L'un des prêtres tient un livre.

Le cadre est décoré comme l'indique la fig. 1, nº 6. Le bord oblique est rouge.

Le fond est blanc jaune. Les barres sont vertes. Saint Olof a une tunique rouge vermillon et un manteau bleu céleste doublé d'hermine en brun rouge et blanc, des houseaux rouges et des souliers verts. Le mur au-dessus du gâble est rouge vermillon avec un fond bleu dans les fenêtres. Les écoinçons du gâble sont alternativement verts et rouges. En plus du rouge vermillon, on trouve aussi du rouge carmin.

La largeur du tableau est de 108 cm. et la hauteur de 95 cm. Peint sur bois de pin.



FIG. 9. DEVANT D'AUTEL DE KAUPANGER. — D'APRÈS B. E. BENDIXEN.

KAUPANGER, SOGN. DEVANT D'AUTEL. — MUSÉE DE BERGEN

Le tableau[1] est divisé au moyen de barres en un panneau central et trois panneaux latéraux de chaque côté. Les panneaux latéraux ont le tiers de la hauteur du panneau central et approximativement la moitié de sa largeur. Le panneau central est divisé comme le devant d'autel de Hauge. Le panneau à huit lobes renferme le couronnement de la Sainte Vierge. Le Christ pose la couronne sur la tête de Marie, tous deux sont assis sur un banc. Dans les écoinçons, les symboles des évangélistes. Chacun des panneaux latéraux présente une arcade composée de deux demi-colonnes supportant un arc tréflé. Dans les écoinçons des panneaux latéraux, guirlandes d'acanthe.

En haut à gauche: Un miracle de Saint Nicolas; la résurrection des trois enfants assassinés[2]. A gauche, les trois enfants dans un lit; l'hôtelier, qui porte une coiffe, les tue avec une hache. Au fond, sa femme, avec chapeau à mentonnière et filet sur les cheveux, l'éclaire avec une lanterne. Elle tâte les vêtements des enfants pendus à une tige de bois. A droite, Saint Nicolas en évêque, bénit debout devant le saloir d'où sortent les bustes des trois enfants.

Au milieu à gauche: Le martyre de Saint André. Au centre, le Saint crucifié, de chaque côté un bourreau; l'un d'eux soufflette le saint.

En bas à gauche: Le martyre de Saint Pierre. Au centre, le saint crucifié, la tête en bas. De chaque côté un bourreau tire sur une corde attachée aux pieds.

En haut à droite: Le martyre de Saint Olof. Scène de combat. A gauche, Saint Olof et trois guerriers. A droite, quatre guerriers dont l'un frappe sur la jambe du roi avec une hache. Je reviendrai à ce sujet dans le Chapitre VI du Livre III.

Les guerriers ont des casques avec oreillères. Tous portent la cotte de mailles et quelques uns la cotte d'armes. Les boucliers sont triangulaires, ceux des hommes du roi portent une croix. L'un des ennemis paraît avoir un bouclier avec une fleur de lys.

Au centre à droite: Un miracle de Saint Olof. A gauche, un prêtre nu, à demi couché, maltraité par deux guerriers vêtus comme dans la scène précédente. L'un d'eux lui arrache les yeux, l'autre, le frappe sur la jambe à coups de hache. Plusieurs membres sont séparés du tronc. A droite, Saint Olof en tunique et couronne, bénissant; de la main gauche il guérit l'œil du prêtre, lequel est dans la même position que précédemment. Je reviendrai à ce sujet dans le Chapitre VI du Livre III.

En bas à droite: Saint Michel perçant le dragon. Quelques traces insignifiantes de cette scène restent seules visibles.

Le cadre semble avoir été décoré comme le montre la fig. 1, nº 4.

Dans le panneau à huit lobes, le fond est rouge foncé; il est noir vert dans les écoinçons du panneau central. Le fond des panneaux latéraux alterne entre ces deux mêmes couleurs. Les figures et les ornements sont laissés sans couleur, dessinés en noir sur le fond couvert d'argent glacé de brun.

La largeur du tableau est de 150 cm. et sa hauteur de 93 cm. Peint sur bois de chêne.

KINSARVIK, HARDANGER. DEVANT D'AUTEL. — MUSÉE DE BERGEN

PL. 5—6

La surface du tableau[1] est divisée en un panneau à huit lobes et deux demi-panneaux de la même forme entourés d'encadrements réunis par des plaques richement ornées, le tout, peint. Dans le panneau du milieu, le Crucifiement. Deux bourreaux, montés sur des échelles appuyées aux bras de la croix, enfoncent les clous dans les mains du Christ. Un troisième est à genoux devant les pieds. A la droite du Christ, la Sainte Vierge et Longin. D'une main la Vierge tient un livre, de l'autre elle fait un geste et tient une pointe de son voile. A la gauche du Christ, Stéphaton et Saint Jean. — Sur le titulus: IEZVS NAZARENVS REX IVDEORVM.

Dans la partie gauche du tableau, l'Église avec un calice et un étendard ainsi que Saint Pierre avec les clefs et un rouleau qu'il presse contre son côté, ce qui

permet de voir une partie de la doublure d'hermine du manteau. Du côté opposé et formant pendant, la Synagogue, les yeux fermés, avec la hampe de l'étendard brisée et le calice renversé, ainsi que Saint Paul avec un glaive et un livre. Dans les écoinçons, des anges avec des encensoirs.

La surface plane du cadre est décorée comme le montre la fig. 1, nº 4. Sur le bord oblique rouge, l'inscription suivante en lettres blanches:

NEC DEVS EST NEC HONO PRESES QVAW CERNIS YИAGO
SET DEVS EST ET HOИO PRESES QVAИ SINO NAT YMAGO

Le fond est en argent glacé de brun avec dessins gravés (des carreaux dans le panneau à huit lobes, et des guirlandes d'acanthe dans les écoinçons).

Le coloris est d'une étrange clarté, rappelant celle des verrières. Sur l'argent glacé de brun, le rouge le plus brillant se voit à côté du bleu céleste et du vert olive. Le rouge se présente en deux tons principaux, le carmin — rose et le brun rouge — orange. Le beige est peu fréquent. Saint Pierre et l'Église nous fournissent de bons exemples du coloris. Saint Pierre a une tunique orange et un manteau vert olive, l'Église, une tunique rouge carmin et un manteau bleu. Le rouge carmin comme le bleu dans les draperies dégradent jusqu'au blanc dans les parties éclairées.

Les parties visibles du corps sont dessinées en brun rouge ou en brun chocolat foncé. La carnation est blanche, modelée en rose et parfois en brun jaune. Les cheveux sont généralement brun jaune avec dessin en brun rouge. Les cheveux de Saint Pierre sont bleus avec dessin en noir.

La largeur du tableau est de 196 cm. et la hauteur de 103 cm. Peint sur bois de pin.

NEDSTRYN, NORDFJORD. DEVANT D'AUTEL. — MUSÉE DE BERGEN

PL. 28—29

Le tableau[1] est divisé en huit panneaux ronds; sur leurs cadres, inscriptions en vieux norvégien. Les médaillons d'en haut sont séparés de ceux d'en bas par une bordure en guirlande de feuillage. Dans les écoinçons entre les médaillons, motifs de feuillage d'aspects variés.

Les médaillons représentent des scènes tirées de la légende de la Sainte Croix, comme elle est racontée dans »Legenda aurea«[2]. Les parties détériorées des inscriptions sont complétées selon les indications de M. Bendixen. En suivant l'ordre des fig. 10—11, les scènes représentées dans les médaillons sont les suivantes:

1. Inscription: Her byriar sogv ens helga cros so se*m* kosdroa h*er* ne*m*de han af io*r*sa lande til serk lands. »Ici commence l'histoire de la Sainte Croix,

Chosroës la transporte de Jorsaland (terre de Jérusalem) en Serkland (terre des Sarrasins)».

Un château fort; par la porte ouverte on voit un autel. Les portes gisent à terre devant l'entrée. Chosroës, en cotte de mailles, cotte d'armes et couronne, armé d'un bouclier triangulaire sur lequel est représentée une grenouille, a enlevé la croix de l'autel et s'efforce de la faire passer par la porte. Derrière lui, trois guerriérs, en casque pointu avec large nasal, et trois chevaux. Un des soldats tient un bouclier pointu par le haut et par le bas et orné d'une grenouille. Il porte un drapeau avec le même signe.

2. Inscription: Her kemer (Kosdroa til Serk)landz med helgv crosse. »Ici, Chosroës arrive en Serkland avec la sainte croix».

Un mur avec une large porte ouverte, et sur l'arête de ce mur, un grand nombre de spectateurs. Chosroës à cheval, portant la croix, se dirige vers la porte, suivi de trois soldats. Les costumes sont les mêmes que dans la scène précédente, mais les soldats ont ôté leurs gantelets. Chosroës est reçu par deux hommes barbus, vêtus de tuniques descendant jusqu'aux pieds et de chapeaux pointus avec bords.

3. Inscription: Her siter Kos(droa a g)lerhi*m*ni sinv*m* med cros Guds sol ok tvngl (ok letr — ou bydr — sik ka)llasz Gud. »Ici, Chosroës assis sur son ciel de verre avec la croix divine, le soleil et la lune et se fait appeler Dieu[1].

Chosroës, la croix dans la main droite et un globe dans la main gauche, est assis entouré d'un crénelage avec gargouilles vomissantes. Au ciel, le soleil et la lune. Dans le bas, deux hommes et deux femmes debout. Les hommes ont le costume décrit dans la scène précédente, l'une des femmes porte un voile, l'autre, un chapeau à mentonnière. Tous donnent des signes d'admiration et de respect.

4. Inscription: Her sigrazt Eraklivs a syni Kosdroa med Gvds styrk ok en(s) helg(a cros) i brv. »Ici, Héraclite sur le pont est vainqueur du fils de Chosroës par le secours de Dieu et de la Sainte Croix».

Un pont étroit et arqué reposant sur trois étais. A droite du pont, Héraclite en cotte de mailles, cotte d'armes ornée d'une croix, une couronne sur la tête, porte un bouclier triangulaire orné d'une croix. Il pourfend de son épée le bouclier du fils de Chrosroës qui se trouve en face, à gauche. Celui-ci tombe en arrière en faisant tournoyer une épée de style oriental. Il est vêtu et armé comme son père dans le nº 1. Dans le fond, des hommes, également sur le pont, en lutte. Les soldats byzantins coiffés de cervelières, les Sarrasins de chapeaux en fer en forme d'oignon. Derrière Héraclite, un soldat avec deux chevaux. Deux chevaux également derrière le fils de Chosroës.

5. Inscription: Her dreper Eraklivs keisare Kosdroa k*onvngr* ok heriar cros Guðs oh fer heim með. »Ici, l'empereur Héraclite tue le roi Chosroës et conquiert la croix de Dieu et l'emporte chez lui».



FIG. 10. PARTIE GAUCHE DU DEVANT D'AUTEL DE NEDSTRYN. — D'APRÈS B. E. BENDIXEN.

Crénelage comme dans le nº 3. Les gargouilles vomissent sur Chosroës et trois hommes de sa suite qui, à cheval et vêtus d'une armure complète, vont à l'attaque. Au bout à droite, un cavalier avec cervelière, puis un cavalier avec casque à timbre elliptique orné d'une croix. Ensuite Héraclite, vêtu comme dans les scènes précédentes, les gantelets ôtés. Du doigt, il montre Chosroës. Enfin (au bout à gauche) un guerrier avec chapeau en fer. Tous les chevaux portent une couverture.

Au-dessus du crénelage, Chosroës est assis comme dans le nº 3. De la main gauche, il montre la croix qu'il porte dans la main droite. Héraclite venant par la droite fond sur le roi païen dont il coupe la tête; le sang coule abondamment.



FIG. 11. PARTIE DROITE DU DEVANT D'AUTEL DE NEDSTRYN. — D'APRÈS B. E. BENDIXEN.

6. Inscription: Her kem*r* Eraklivs til Josala borgar ok ser ekki port a saker prydi sinar. »Ici, le roi Héraclite arrive devant le château fort de Jérusalem, mais aveuglé par son orgueil, il n'en voit pas la porte».

Devant un château, trois cavaliers passent à cheval. Le premier, qui tient l'étendard avec la croix, porte une coiffe. Il se retourne vers Héraclite qui, à cheval, porte la croix. Derrière lui (au bout à gauche) un cavalier avec une cervelière dont la visière est relevée. Il a le bras levé. Tous les cavaliers sont dégantés. Armures etc. comme dans la scène précédente. Au haut du mur, deux anges portant une croix.

7. Inscription: Her fagnar alr lydr til komo ens helga cros med motego*n*go

ok alre tign. »Ici, tout le peuple montre sa joie de l'arrivée de la sainte croix en allant à sa rencontre et en donnant d'autres marques de respect».

Au fond, une tour dont la porte est grande ouverte. Devant cette porte, à gauche, Héraclite, pieds nus, vêtu d'une tunique ornée de croix et une couronne sur la tête. Il porte la croix. Derrière lui, trois hommes de sa suite, pieds nus, tête nue, vêtus de tuniques ornées de croix; à droite, une foule de gens, venant à leur rencontre. Deux évêques revêtus de tous leurs ornements épiscopaux; l'un avec un encensoir, l'autre avec un goupillon, un prêtre avec un livre; leurs vêtements sont ornés de croix. Au premier plan, quatre personnes à genoux, en prière. Deux d'entre elles portent une coiffe. La fig. 11 indique inexactement que leurs costumes sont ornés de croix.

8. Inscription: Her er vpsettning ens helga cros fengo daudir men lif ok sivkir heilsv. »Ici, on voit l'exaltation de la sainte croix. Les morts recouvrent la vie et les malades la santé».

Une arcade formée de deux demi-colonnes supportant une archivolte en forme de carène à deux redents. Sous l'arcade, qui est surmontée d'une croix, un autel couvert d'une nappe à plis amples au milieu duquel la croix est soutenue par deux évêques revêtus de leurs ornements sacerdotaux. A droite, deux prêtres, dont l'un tient un livre. A gauche, un prêtre et Héraclite qui porte une tunique, un manteau et une couronne. Devant l'autel, de chaque côté, un homme à genoux en prière. Les costumes de tous ces personnages sont ornés de croix. Au milieu, un homme et une femme enveloppés dans des linceuls et étendus sur des brancards, soulevés à moitié; ils sont en prière.

Le cadre est orné comme l'indique la fig. 1, nº 6. La partie intérieure du bord oblique est peinte en noir vert qui se dégrade jusqu'au blanc jaune vers l'extérieur.

Le fond, sur lequel se détachent les figures, est blanc jaune.

Les cadres qui entourent les médaillons sont rouge vermillon, modelés avec brun rouge. Les inscriptions sont faites en blanc. Les écoinçons, entre les médaillons, sont brun rouge; ceux du rang supérieur, avec des ornements jaune rouge, ceux des trois autres rangs avec des ornements blancs. La bordure du milieu est verte avec ornements en noir. Tous les motifs architectoniques, blanc jaune avec modelé en brun et rouge. On trouve également du vert olive. Tout le dessin est exécuté en noir. La carnation, blanche modelée en rouge à l'exception des Sarrasins pour lesquels la carnation est grise.

Le tableau a une largeur de 172 cm.; la hauteur est de 98 cm. Peint sur bois de pin.

NES, SOGN. DEVANT D'AUTEL (»NES I»). — MUSÉE DE BERGEN

PL. 18—19

Le tableau[1] est divisé au moyen de barres peintes en un panneau central et deux panneaux latéraux de chaque côté, lesquels sont de la même largeur mais de moitié moins hauts que le panneau central. Les barres peintes s'enlacent dans les angles; leurs points d'intersection sont entourés d'une bande circulaire.

Dans le panneau central, une arcade composée de deux demi-colonnes supportant un arc en tiers-point à deux redents. Motifs architectoniques dans les écoinçons à côté de l'archivolte. Sur un banc, la Madone assise, vêtue d'une tunique et d'un manteau doublé d'hermine; elle porte une couronne. Dans la main droite, une rose rouge. L'Enfant, assis, les jambes écartées, est vêtu d'une tunique. La main droite, les doigts écartés, est posée sur la poitrine de sa mère. De sa main gauche il prend une pomme que la Sainte Vierge tient dans la main gauche.

En haut à gauche: L'Annonciation. L'ange Gabriel bénissant tient un phylactère avec AVE MARIA GRA. Marie debout, un livre dans la main gauche, fait, de la main droite, un geste d'effroi.

En haut à droite: La Nativité. La Sainte Vierge, couverte d'une couverture, repose sur un lit. Elle porte un voile et une tunique. Elle a la tête appuyée sur la main droite, tandis que la main gauche est posée sur l'Enfant couché dans la crèche, placée de biais au milieu de la scène. Derrière la crèche, le bœuf et l'âne. A droite, Saint Joseph assis, les mains appuyées sur un bâton; il est coiffé d'un bonnet à calotte basse.

En bas à droite: L'Annonce aux bergers. Paysage. Un ange descend du ciel, un phylactère dans la main droite, de la main gauche il montre le ciel. Deux bergers s'inclinent effrayés et portent la main droite à leur coiffure. Celui qui est en avant porte une tunique, une gonelle[2], des gants, des houseaux et des chaussons. Le second a de plus sur son capuchon un chapeau à bords retroussés. Tous deux ont un bâton à la main. Les troupeaux sont représentés par deux boucs qui mordillent le feuillage d'un arbre, trois béliers et deux moutons. Un chien aboie en regardant l'ange.

En bas à gauche: L'Adoration des rois mages. Le premier, la barbe et les cheveux gris flottant au vent, à genoux, tend une coupe et se dépouille de sa couronne. Le second, sans barbe, les cheveux soigneusement bouclés, se tourne vers le troisième. De la main gauche, il tend une coupe, de la droite, il montre le ciel. Le troisième a une courte barbe et porte une coiffe sous sa couronne. Il tient sa coupe des deux mains. Tous trois sont vêtus de tuniques et de manteaux doublés d'hermine, celui du milieu a un capuchon baissé.

Le cadre a été repeint en noir. Il était primitivement revêtu d'une couche

d'argent glacé de brun; à en juger d'après les creux qui existent encore, il devait être décoré comme le montre la fig. 1, nº 6.

Le fond est couvert d'argent glacé de brun avec motifs gravés. Dans le panneau central, losanges renfermant des fleurs de lys; dans les panneaux latéraux, rectangles renfermant des rosaces.

Parmi les couleurs, le brun rouge et le vert foncé, sont prédominantes. On trouve également le jaune rouge, le violet brun et le vert olive. Les barres peintes sont alternativement vertes, jaune rouge et violet brun. La tunique de la Madone est vert foncé, son manteau brun rouge doublé d'hermine. La tunique de l'Enfant est violet brun. Dans la scène qui est en bas à gauche le premier des rois mages porte une tunique vert olive et un manteau brun rouge, celui du milieu, une tunique violet brun et un manteau vert foncé, le dernier a une tunique vert foncé et un manteau jaune rouge. Les parties visibles du corps sont dessinées en brun foncé. Tout le dessin est exécuté en brun. La carnation est blanche, modelée en rouge. Aucun modelé dans les costumes.

Le tableau a 111 cm. de largeur et 89 cm. de hauteur. Peint sur bois de pin.

NES, SOGN. DEVANT D'AUTEL (»NES II»). — MUSÉE DE BERGEN

PL. 22 ET 23

Le tableau[1] est divisé par de minces barres peintes en un panneau central et trois panneaux latéraux de chaque côté, lesquels sont un peu plus étroits et ont le tiers de la hauteur du panneau central. Le dernier contient un cadre à quatre lobes. Le cadre s'entrelace aux barres latérales.

Le panneau à quatre lobes représente le Crucifiement. Le Sauveur, sur une croix avec grand titulus. Une échelle, dressée contre chacun des bras de la croix. Sur l'échelle, du côté gauche, un bourreau coiffé d'un bonnet juif presse la couronne d'épines sur la tête du Christ; du côté droit, un autre bourreau, coiffé d'un chapeau à plumes, enfonce un clou dans les pieds du Christ; un troisième, qui porte une coiffe, est assis sur le bras droit de la croix. Devant la croix, à gauche, Longin avec la lance enfoncée dans le côté du Christ, du doigt indique son œil. A droite, Stéphaton tient un bâton avec une coupe. Sur les côtés la Sainte Vierge et Saint Jean. Au pied de la croix, têtes de morts et ossements.

Dans les écoinçons, autour du panneau à quatre lobes, les symboles des évangélistes.

En suivant l'ordre de la fig. 12, les scènes représentées dans les panneaux latéraux sont les suivantes:



FIG. 12. DEVANT D'AUTEL DE NES (»NES II»). — D'APRÈS B. E. BENDIXEN.

1. Le Baiser de Judas. Au milieu, le Christ, bénissant, et Judas. A gauche, Saint Pierre frappant avec une hache Malchus, assis sur le sol, une crécelle[1] à la main. A droite, deux soldats, l'un d'eux tire le Sauveur de la main droite, de la main gauche il tient une crécelle; l'autre, qui porte un bouclier triangulaire orné d'un éperon, remet son épée dans son fourreau.

2. La Flagellation. Le Christ attaché à une colonne. A gauche, un bourreau prêt à frapper, se penche en arrière et perd son bonnet juif. A droite, deux hommes coiffés de bonnets juifs un peu différents de forme. L'un d'eux frappe le Christ avec une verge (?) et lui arrache les cheveux, l'autre tient des clous et un marteau.

3. Le Portement de la croix. Le Christ porte la croix dont Simon le Cyrénéen, à gauche, saisit un bras. A droite, deux hommes coiffés de bonnets juifs causent entre eux; l'un a le bras passé autour du cou du Christ, l'autre tient une échelle. Il faut observer que le dessin de la fig. 12 est inexact. C'est le juif que l'on voit au bout à droite qui tient l'échelle sur la saignée de son bras droit.

4. La Descente de croix. Un homme saisit de son bras gauche le corps inerte du Christ, tandis que, du bras droit, il arrache avec une pince le dernier clou de la main gauche du Christ. A droite, Saint Jean, la Sainte Vierge et une autre femme. Saint Jean soutient le coude du Christ. La Sainte Vierge, un livre dans la main gauche, tient sa main droite sur la poitrine dans laquelle est

enfoncé un énorme glaive. La femme, à droite, soutient la Vierge par l'épaule et le coude.

5. L'Ensevelissement. Un sarcophage construit sur un arc bombé renfermant un arc trilobé. Le Christ, enveloppé d'un linceul blanc, repose sur le sarcophage. La partie supérieure du corps et les pieds sont découverts. Au bout à gauche, un homme barbu tient les jambes du Christ, à côté de lui, un autre homme barbu tient une aiguière dont le couvercle levé. En face de lui, un homme imberbe s'essuie les yeux avec son manteau. A droite, un homme tonsuré et barbu, la main gauche passée sous le dos du Sauveur; sa main droite est posée sur l'épaule du Christ de telle sorte qu'elle semble laver le corps ou l'oindre d'huile.

6. La Résurrection. Le Christ, le pied droit déjà sur le sol, sort d'un sarcophage ressemblant à une baignoire (différent par conséquent de celui de la scène précédente). Le Christ vêtu uniquement d'un manteau, bénit et tient un étendard avec une croix. Des deux côtés, derrière le sarcophage, un ange; ils prient, les mains jointes d'une manière étrange. Devant le sarcophage, deux soldats endormis, avec des boucliers triangulaires.

Le cadre, qui a été repeint dans ces derniers temps, était orné sur son bord oblique de feuilles blanches posées en travers.

Le fond est revêtu d'argent glacé de brun avec dessins gravés représentant tantôt des guirlandes d'acanthe et tantôt des carrés avec feuilles. Les couleurs dominantes sont le rouge vermillon, le jaune brun modelé en vert, le bleu.

Les parties visibles du corps sont dessinées en noir. La carnation, blanche avec modelé en rouge. La peinture est fort détériorée par l'humidité.

La partie inférieure du cadre manque.

La largeur du tableau est de 120 cm., la hauteur primitive de 85 cm. environ. Peint sur bois de pin.

ODDA, HARDANGER. DEVANT D'AUTEL. — MUSÉE DE BERGEN

PL. 30—31

Le tableau[1] est divisé par des barres peintes en un panneau central et, de chaque côté, deux panneaux latéraux un peu plus larges et de moitié moins hauts que le panneau central. Les barres s'enlacent dans les angles, leurs points d'intersection sont entourés d'une bande circulaire.

Le panneau central comprend une arcade surmontée d'un gâble. L'arcade est composée de deux demi-colonnes supportant un arc trilobé. Sur les bords du gâble, des feuilles de deux espèces, de dessin naturaliste. Dans les écoinçons au-dessus du gâble, deux anges dans un nuage, portant des encensoirs et des navettes.

Sous l'arcade, la Madone assise sur un banc, vêtue d'une tunique et d'un manteau doublé d'hermine. Sur sa tête, un voile et une couronne. Dans sa main droite, une branche feuillue sur laquelle perche une colombe blanche. De l'autre bras elle soutient, debout sur son genou gauche, et vêtu d'une tunique l'Enfant qui tend la main droite vers l'oiseau. Dans la gauche, il porte une croix.

En bas à gauche: Saint Joachim et Sainte Anne se séparent. Au milieu, le grand prêtre en costume d'évêque. A gauche, Sainte Anne vêtue d'une tunique et d'un manteau doublé d'hermine, coiffée d'un chapeau à mentonnière et d'une résille. A droite, Saint Joachim vêtu d'un garde-corps et d'une barette. Le grand prêtre les dirige chacun de son côté. Tous deux expriment vivement leur souffrance.

En bas à droite: La Naissance de la Vierge. Sainte Anne repose sur un drap dans un lit dont les montants sont richement tournés. Elle est vêtue d'une tunique et porte sur la tête les mêmes ornements que dans la scène précédente. Une couverture est jetée sur elle. Derrière le lit, une femme vêtue d'un manteau, portant l'Enfant. A droite, une autre femme, la tête nue, tient un livre.

En haut à gauche: La Présentation de Marie au temple. A droite, un escalier avec quinze marches; en haut, la Vierge, vêtue d'une tunique et d'un manteau doublé d'hermine, un livre à la main, se tourne vers ses parents qui sont au pied de l'escalier faisant des gestes de surprise et de joie. Tous deux sont vêtus comme dans la scène première.

En haut à droite: Le miracle du bâton de Saint Joseph. A droite, le grand prêtre, vêtu d'un costume d'évêque, debout derrière un autel devant lequel la petite Vierge, à genoux, lit dans un livre. Trois hommes se dirigent vers l'autel; les deux premiers sont munis de bâtons, le troisième, Saint Joseph, tient une branche de verdure. Le grand prêtre saisit le bâton du premier qui est vêtu d'un garde-corps doublé d'hermine; et porte une barette avec bord d'hermine. Le second, tête nue, est vêtu d'une tunique à capuchon; il tient par le poignet Saint Joseph qui, vêtu d'un manteau et coiffé d'un bonnet juif, semble n'avancer qu'à regret.

Le cadre est décoré comme le montre la fig. 1, nº 12.

Le fond est couvert d'argent glacé de brun avec guirlandes gravées de grandes feuilles finement veinées et dessinées dans un style naturaliste. Les barres sont peintes en rouge vermillon, brun jaune et vert se dégradant en nuances claires (blanc et jaune).

La forte impression produite par le coloris est due à une harmonie puissante de rouge carmin brillant, de vert et de brun doré. Toutes les surfaces des costumes sont blanches ou jaunes dans les parties les plus éclairées et ne sont modelées en couleur que dans les parties d'ombre.

Tout le dessin est exécuté en noir. La carnation blanche, modelée en rouge.

Le cadre manque sur les deux côtés verticaux. Le tableau est fort endommagé. Sa largeur primitive était de 166 cm., sa hauteur, de 89 cm. Peint sur bois de pin.



FIG. 13. DÉTAILS DU DEVANT D'AUTEL DE TINGELSTAD (»TINGELSTAD I»). — SCÈNES DE L'HISTOIRE DE CHARLEMAGNE ET SAINT GILLES.

TINGELSTAD, HADELAND. DEVANT D'AUTEL (»TINGELSTAD I»). — MUSÉE DE CHRISTIANIA

Seule, la partie de droite du tableau est conservée. Le tableau est divisé en médaillons (originairement six) dont les cadres sont réunis par des figures de forme ronde.

Les peintures, extrêmement fragmentaires, illustrent la légende de Saint Gilles. J'y reviendrai dans le Chapitre VI du Livre III.

En haut à gauche: Un sous-bois. Un cerf court vers la droite, la tête tournée en arrière.

En haut à droite: Saint Gilles, vêtu d'un froc de moine, en prière à genoux devant une caverne; sur sa tête découverte on voit du sang. Derrière lui, le cerf.

En bas à gauche: Charlemagne, à cheval, arrive près de Saint Gilles qui, debout, tient un bâton et un livre.

En bas à droite: Saint Gilles, comme dans la scène qui est au-dessus de celle-ci, en prière à genoux au pied d'un autel qui est devant une église. Sa tête est ensanglantée. Dans un nuage, la main bénissante de Dieu.

Le cadre a un bord oblique et à l'intérieur de ce bord, un tore. Sa décoration est entièrement détruite.

Le fond est en argent glacé de brun. Les cadres des panneaux sont peints en rouge, brun et blanc. Les couleurs dominantes sont le rouge vermillon foncé, le vert olive et le gris bleu. Les parties visibles du corps sont dessinées en noir ou en brun foncé.

La largeur primitive du tableau était de 150 cm., la hauteur de 95 cm. Peint sur bois de pin.

TINGELSTAD, HADELAND. DEVANT D'AUTEL (»TINGELSTAD II»). — MUSÉE DE CHRISTIANIA

PL. 2

Le tableau est divisé en un panneau central et de chaque côté deux panneaux latéraux ayant la même largeur mais la moitié de la hauteur du panneau central. Les panneaux latéraux sont séparés par une barre horizontale peinte, sur laquelle on lit AVE MARIA GRA (à gauche) et CIA PLENA DOMINVS (à droite).

Le panneau central présente une arcade composée de deux demi-colonnes avec chapiteaux de feuilles, supportant une archivolte en plein cintre qui contient un arc trilobé. Au-dessus de l'arcade des motifs architectoniques. Sous l'arcade, la Madone portant un manteau et une couronne, assise sur un trône. De la main droite elle tient un fruit et de la gauche elle soutient, assis sur son genou, les jambes croisées, l'Enfant vêtu d'une tunique, lequel tient un livre dans la main gauche, tandis que, de la droite, Il caresse la joue de sa mère.

Chacun des panneaux latéraux renferme deux arcades semblables à celle du panneau central mais avec les arcs brisés en haut. Sous les arcades, des scènes tirées de l'enfance du Christ.

En haut à gauche: A gauche, l'Annonciation. Les deux figures sont debout. De la main droite Marie saisit le phylactère que tient l'ange et sur lequel on lit AVE; la main gauche, dont les doigts sont écartés, est levée en un geste de surprise. — A droite, la Visitation. Marie et Élisabeth s'embrassent tendrement, Marie caresse Élisabeth sur le menton; cette dernière porte un chapeau à mentonnière et une résille.

En haut à droite: L'Annonce aux bergers. Dans l'arcade gauche, un ange, une branche de palmier à la main, et un berger barbu. Dans l'arcade droite, deux bergers imberbes et leurs troupeaux.

En bas à gauche: Les trois rois mages, en prière devant la Madone. Le premier, barbu, fléchit le genou, derrière lui un ange, une branche de palmier à la main comme dans la scène précédente. Il montre le ciel. C'est évidemment l'ange Gabriel qui personnifie l'étoile laquelle ne se trouve pas dans cette scène[1]. Les deux autres rois sont debout l'un en face de l'autre; le premier barbu, le second (à gauche) imberbe.

En bas à droite: La Présentation au Temple. Dans l'arcade gauche, Marie, Joseph et l'Enfant; dans la droite, le vieux Siméon, derrière un autel, levant ses bras couverts d'un linge.

Le cadre, décoré comme le montre la fig. 1, nº 3; le bord oblique, rouge; entre ce bord et la peinture, un tore. Le fond du tableau est en argent glacé de brun. Les couleurs dominantes sont le rouge vermillon, le bleu céleste et le

vert olive. On y voit également du jaune et diverses nuances de bleu vert. Tout le dessin est exécuté en noir. Sur les joues, taches rouges très accentuées. La tunique de la Madone est vert olive, son manteau, rouge vermillon. La tunique de l'Enfant est blanche.

La carnation est grise et manque de modelé à proprement parler. Sur les joues et la bouche, taches rouges très accentuées.

La largeur du tableau est de 159 cm., la hauteur de 99 cm. Peint sur bois de pin.

TINGELSTAD, HADELAND. DEVANT D'AUTEL (»TINGELSTAD III»). — MUSÉE DE CHRISTIANIA

PL. 3

Seule, la partie gauche du tableau est conservée. Elle est partagée en médaillons (originairement six), tangents et réunis par des petites figures rondes ornées d'étoiles et de rosaces. Dans les écoinçons, guirlandes ornamentales finement dessinées. Les médaillons représentent des scènes de la Passion.

En bas à gauche: Jésus à Gethsémani. Paysage avec des arbres. Le Sauveur à genoux, en prière. Debout derrière Lui, Saint Pierre, avec les clefs, Saint Jacques et Saint Jean, le dernier imberbe.

En haut à gauche: Le Baiser de Judas. A gauche, un bourreau coiffé d'un bonnet de plumes. Au milieu, Judas, se dirigeant vers la droite; son bras gauche autour du cou du Christ, sa main droite sur sa poitrine; il s'apprête à baiser le Christ; Celui-ci fait un geste pour le repousser.

En haut à droite: Le Christ devant Pilate (?). A droite, on aperçoit un personnage assis devant lequel le Christ se tient debout; un bourreau est prêt à le souffleter.

En bas à droite: La Flagellation. Le Christ attaché à une colonne flagellé des deux côtés par des bourreaux.

Sur le cadre, pas de décoration visible; le bord oblique orange foncé.

Le fond, derrière les figures, est couvert d'argent glacé de brun. Les cadres des médaillons, brun rouge. Les ornements des écoinçons, blancs sur fond vert olive. Les costumes, rouges, bleus et verts. Tout le dessin est exécuté en noir. Sur les joues, taches rouges. Les peintures ont beaucoup souffert de l'humidité.

La largeur originaire du tableau était d'environ 150 cm.; la hauteur de 96 cm. Peint sur bois de pin.

ULNÆS, VALDRES. DEVANT D'AUTEL. — MUSÉE DE CHRISTIANIA

PL. 26

Au moyen de deux baguettes verticales sculptées, le tableau est divisé en trois panneaux, celui du milieu deux fois plus large que les autres. Le tableau représente quatre grandes figures de saints.

Panneau central: A gauche Saint Pierre en garde-corps tient les clefs dans sa main droite. Il est debout, les pieds nus, sur un homme imberbe accroupi sur le sol. — A droite, Saint Paul vêtu comme Saint Pierre. Dans sa main droite, un glaive la poignée en l'air; de la main gauche il relève son manteau et tient un livre. Pieds nus, il marche sur un homme à longs cheveux et barbu accroupi par terre, la tête entièrement tournée.

Panneau de gauche: Sainte Marguerite, couverte d'un manteau retenu sur la poitrine. Dans la main gauche, un livre, dans la droite, une lance qu'elle plonge dans la gueule du dragon sur lequel elle marche.

Panneau de droite: Sainte Sunniva vêtue comme les apôtres mais les pieds chaussés. Dans la main droite, un morceau de roche, dans la gauche, un livre. Elle pose les pieds sur un homme imberbe, les cheveux soigneusement frisés qui, à demi couché sur le sol, tient une épée dans sa main droite.

M. Fett[1] voit dans ces quatre figures: Saint Thomas, Saint Laurent, Saint Jude Taddée et Saint Mathias.

Le fond est blanc gris. Les peintures ont été fort endommagées par l'humidité. Les couleurs dominantes sont maintenant le vert gris et le rouge brun gris. Le modelé en couleur n'existe que dans les parties ombrées; celles qui sont en lumière sont laissées blanches.

La partie supérieure du tableau n'existe plus, de sorte que toutes les figures sont mutilées à la hauteur des épaules. Sur les côtés, traces d'un cadre qui a été arraché.

La largeur actuelle du tableau est de 153 cm.; la hauteur de 76 cm. Peint sur bois de pin.

ULVIK, HARDANGER. DEVANT D'AUTEL. — MUSÉE DE BERGEN

PL. 4

Le tableau[2] est divisé au moyen de barres peintes en un panneau central et deux panneaux latéraux de chaque côté. Les panneaux latéraux sont de moitié moins hauts que le panneau central et presque aussi larges que ce dernier n'est haut.



FIG. 14. DEVANT D'AUTEL D'ULVIK. — D'APRÈS B. E. BENDIXEN.

Dans le panneau central le Christ trône en Majesté dans une mandorle dont le cadre présente quatre saillies en plein cintre. Le Christ bénit à la manière grecque. Dans sa main gauche, un livre ouvert. Dans les écoinçons de la mandorle, les symboles des évangélistes avec phylactères sur lesquels on lit: IOHANES, S MARCUS et S LVCAS.

Chacun des panneaux latéraux renferme trois arcades composées de minces colonnes avec larges bases et chapiteaux supportant des arcs tréflés. Sous chaque arcade, un apôtre. Les apôtres, groupés deux à deux, causent avec la plus vive animation. Dans le rang supérieur, respectivement à la droite et à la gauche du Christ, Saint Pierre et Saint Paul. Au-dessous de Saint Paul, dans le rang inférieur, Saint André. Seuls ces trois apôtres ont des attributs, les autres (un seul excepté) tiennent des livres ou des phylactères.

Le cadre est décoré comme le montre la fig. 1, nº 1. Le bord oblique est rouge.

Le fond est couvert d'argent glacé de brun et orné de feuilles d'acanthe gravées. Le ton général du tableau est d'un brun doré, produit, d'une part, par l'abondance de la couleur brun rouge et, de l'autre, par le glacis brun de l'argent qui a foncé. Le bleu céleste contraste avec le brun rouge. On trouve en outre du rouge carmin foncé, du rouge vermillon et du jaune rouge. Les barres peintes sont alternativement rouges et noir vert.

Le Christ porte une chemise verte, une tunique bleu céleste et un manteau rouge brun. Le bleu et le rouge dégradent jusqu'au blanc. Les parties visibles du corps sont dessinées en brun rouge. Les visages sont modelés avec du rouge ou du jaune brun. Les cheveux blonds, dessinés en brun rouge.

La largeur du tableau est de 192 cm.; la hauteur de 95 cm. Peint sur bois de pin.

VANELVEN, SÖNDMÖR. DEVANT D'AUTEL. — MUSÉE DE BERGEN

PL. 24

Le tableau est divisé de la même manière que le devant d'autel de Hammer. Cf. fig. 7.

Au centre, la Madone trône dans une mandorle à quatre saillies de plein cintre. Elle porte une tunique, un manteau et une couronne et lève le bras droit vers l'Enfant, debout sur le genou gauche de sa mère. Il est fort intéressant de voir, comme l'indique la gravure, que l'artiste avait d'abord pensé représenter l'Enfant assis.

En haut à gauche: L'arcade de gauche. La Dormition de la Vierge. Marie, entourée des apôtres, repose sur un lit. Au-dessus du lit, le Christ tenant dans ses bras la Vierge couronnée. Plus haut, un ange dans un nuage. — L'arcade de droite. L'histoire du moine Reynaldus. Cf. pl. 24. La Vierge porte une tunique, un manteau, un voile et une couronne. Elle tend la main droite vers un moine agenouillé (?). Du côté opposé, un autre moine en prière. Derrière Marie, deux femmes avec chapel de fleurs et nimbe; l'une soulève le couvercle d'un vase, l'autre tient un vêtement.

En haut à droite: L'arcade de gauche. L'histoire de »Christe, audi nos». Cf. pl. 24. Marie, vêtue comme dans la scène précédente, à genoux devant l'Enfant Jésus, assis sur un autel (?). L'Enfant, vêtu seulement d'une tunique, bénit de la main droite et, de la gauche, caresse la joue de sa mère. A droite de Marie, un moine qu'un diable tient par l'oreille et par le menton. Tout en bas, à droite, la partie inférieure d'une figure. Dans le fond, un arbre. — L'arcade de droite. La pesée des âmes. La partie supérieure du corps et les pieds de l'ange Michel sont seuls visibles. A gauche de l'ange, un moine agenouillé. A droite on distingue vaguement le bas du corps de la Vierge (?). La pose de Saint Michel indique qu'il tenait la balance.

En bas à gauche: L'arcade de gauche. La légende de Théophile (?); quelques parties d'une figure de Madone et d'un homme à genoux. Une main sortant du ciel. — L'arcade de droite. Rien de conservé.

En bas à droite: L'arcade de gauche. L'Enfant juif dans le feu. A gauche, une tête de femme, à droite, la partie supérieure de la voûte d'un four et des flammes. — L'arcade de droite. Rien de conservé.

Je reviendrai à ces scènes dans le Chapitre III du Livre III.

Il ne reste aucune trace de la décoration du cadre.

Le fond est jaune brun. Les couleurs les plus fréquentes sont le brun rouge et le vert brun.

La peinture est extrêmement fragmentaire. Le cadre fait défaut dans le bas.

La largeur du tableau est de 146 cm.; la hauteur de 89 cm. Peint sur bois de pin.

Le tableau, dont les peintures sont excessivement fragmentaires, est divisé par des barres doubles et peintes en un panneau central et quatre panneaux latéraux de chaque coté; ces panneaux sont plus étroits et de moitié moins hauts que le panneau central. Les barres s'enlacent dans les angles et sont entourées, à leurs points d'intersection, d'une bande circulaire.

Le panneau central présente une arcade composée de supports latéraux qui soutiennent un arc à sept (cinq?) lobes. Au-dessus de l'arc, le panneau a une riche décoration de guirlandes, ressemblant à celle que montre la pl. 27. Sous l'arcade, la Madone trône sur un banc soutenant de sa main droite l'Enfant debout sur le genou droit de sa mère. Il est impossible de distinguer ni ce qu'elle tenait dans sa main gauche, ni ce que tenait l'Enfant dans les deux siennes.

En haut à gauche: L'Annonciation. Les fragments permettent de comprendre que la scène était identique à celle du devant d'autel d'Aardal I. Cf. pl. 26.

En haut à droite: L'Annonce aux bergers. Un ange debout sur le sol, un berger et un chien sont encore visibles.

En bas à gauche: Les trois rois mages. A droite, deux rois, l'un à genoux, l'autre debout; à gauche, le troisième, debout.

En bas à droite: La Présentation au Temple. A gauche, Marie et l'Enfant, à droite, Siméon. Au milieu, un autel partagé en deux parties par les barres peintes.

Le cadre est orné comme le montre la fig. 1, nº 7; les rectangles remplis par des ornements divers.

Le fond du tableau est blanc jaune. Le brun rouge brillant est la couleur dominante. Elle est employée, entre autres, pour le manteau de la Vierge et comme fond sous les guirlandes blanches, au-dessus de l'arcade centrale. Les barres sont brun rouge et vertes. On trouve également du vert.

Le devant d'autel est mutilé par le bas. Sa largeur de 118 cm. et sa hauteur originaire de 107 cm. Peint sur bois de pin.

COURTE DESCRIPTION DES AUTRES DEVANTS D'AUTEL CONSERVÉS

AARDAL, SOGN. — MUSÉE DE BERGEN. — Le tableau[1] (»Aardal III») est divisé par des barres peintes comme celui de Nes I. Cf. pl. 18. Dans le panneau central, le Calvaire. Dans les panneaux latéraux, le Portement de la croix, la Résurrection, la Descente aux Limbes et l'histoire de l'enfant juif dans le feu. Je reviendrai à ce dernier sujet dans le Chapitre III du Livre III. Le cadre est décoré comme le

montre la fig. 1, nº 6. Fond blanc jaune. Le tableau est mutilé. Sa largeur originaire était d'environ 135 cm. et sa hauteur d'environ 80 cm. Peint sur bois de pin.

BÖ, TELEMARKEN. — N. Nicolaysen[1] décrit le tableau de la manière suivante: »... tableau d'antependium en bois avec peinture en détrempe; il a 100 cm. de hauteur et 150 de largeur, mais sa largeur a été supérieure d'un tiers environ ... Ce qui reste maintenant, c'est le panneau central, qui occupe toute la hauteur du tableau et représente le Christ couronnant (?) Marie, et le panneau latéral gauche qui est partagé en deux panneaux plus petits; celui d'en haut montrant le Christ attaché par des soldats et celui d'en bas le Christ s'acheminant vers le Golgotha. On observe en outre quelques restes du panneau latéral droit qui est également divisé en deux panneaux; dans la partie inférieure on voit un ange, ce qui fait supposer que la scène représentait probablement l'Annonciation. A en juger d'après les costumes, le tableau est du XIIIe ou XIVe siècle». — Je ne connais pas le tableau de visu.

BÖRSESKOGN, ORKEDALEN. — Le tableau est décrit par N. Nicolaysen[2] comme il suit: »... un tableau (antependium) sur chêne avec des peintures en plusieurs compartiments: au milieu Marie avec l'Enfant et le globe céleste dans la main droite; à la gauche de la Vierge, dans deux compartiments, la Nativité et le Baptême, à droite de Marie, dans le compartiment supérieur, l'Annonciation avec grandes lettres du XIIIe ou XIVe siècle peintes: Ave Maria g(ratia) p(lena); la peinture du compartiment inférieur est effacée». — Je ne connais pas le tableau de visu.

DALE, SOGN. — MUSÉE DE BERGEN. — Le tableau[3] (»Dale II») est divisé par des barres peintes de la même manière que sur le tableau de Nes I. Cf. pl. 18. Dans le panneau central, la Madone. Dans les panneaux latéraux: l'Annonciation, l'Annonce aux bergers, l'Adoration des trois rois mages et la Présentation au Temple. Le cadre est décoré comme le montre la fig. 1, nº 8. Fond couvert d'argent glacé de brun. Le tableau est fortement endommagé. La largeur est de 110 cm.; la hauteur de 98 cm. Peint sur bois de pin.

KVÆFJORD, HINNÖEN. — MUSÉE DE CHRISTIANIA. — Le tableau est partagé en trois arcades. Les détails architectoniques sont semblables à ceux de la pl. 25. Sous l'arcade centrale un évêque. Sous l'arcade de gauche, Saint Olof debout; à droite Saint Pierre. La cadre est décoré comme la fig. 1, nº 9. Fond blanc jaune (au-dessus des arcades, rouge vermillon). Le tableau a 107 cm. de large et 99 cm. de haut. Peint sur bois de pin.

RÖLDAL, HARDANGER. — MUSÉE DE BERGEN. — Le tableau[4] est divisé par des barres peintes de la même manière que sur le tableau de Nes I. Cf. pl. 18. Dans le panneau central, le Calvaire. Dans les panneaux latéraux, la Flagellation, le Portement de la croix, la Résurrection et la Descente aux Limbes. Le cadre est décoré comme le montre la fig. 1, nº 13. Le fond est blanc jaune. La largeur du tableau est de 108 cm.; la hauteur de 114 cm. Peint sur bois de pin.

SAMNANGER, NORDHORDLAND. — MUSÉE DE BERGEN. — Le tableau[1] est divisé par des barres peintes en un panneau central et de chaque côté deux panneaux horizontaux, séparés par une zone étroite. Dans le panneau central le Christ en Majesté entouré des symboles des évangélistes. Il est à remarquer que par l'inscription l'ange est caractérisé comme Saint Luc et le bœuf comme Saint Mathieu. De chaque côté, les panneaux d'en haut et d'en bas présentent trois arcades (par conséquent douze en tout). Les zones du milieu ont quatre lobes avec des anges, trois de chaque côté.

Le cadre manque. Fond blanc jaune. La peinture est excessivement fragmentaire. Le tableau a 144 cm. de largeur et 98 cm. de hauteur. Peint sur bois de pin.

SYLTE, SÖNDMÖR. — Le tableau est mentionné par M. Bendixen[2]. Je ne le connais ni par description ni de visu.

TJUGUM, SOGN. — MUSÉE DE BERGEN. — Le tableau[3] est partagé en trois arcades dont les arcs sont tréflés et l'arceau supérieur brisé en tiers-point. Les écoinçons entre les arcs sont remplis par des détails architectoniques en tout semblables à ceux de la pl. 18. Sous l'arcade centrale, la Madone assise sur un banc; l'Enfant debout sur le genou gauche de sa mère. Sous l'arcade de gauche, Saint Jean Baptiste debout. Il ne reste rien de son pendant du côté droit. Le cadre a été décoré comme la fig. 1, nº 6. Fond jaune brun. Le tableau est mutilé; la peinture très fragmentaire. Le tableau a 126 cm. de largeur et 96 cm. de hauteur. Peint sur bois de pin.

VOLBU, VALDRES. — Le tableau[4] est divisé en deux panneaux, l'un au-dessus de l'autre, présentant chacun cinq arcades. Dans le panneau supérieur: la Cène, le Lavement des pieds, le Baiser de Judas, la Flagellation et le couronnement de la Vierge (au milieu). Dans le panneau inférieur: le Portement de la croix, le Calvaire, la Résurrection et la Descente aux Limbes, ainsi que Saint Blaise entouré de figures en prière (au milieu). — Je ne connais pas ce tableau de visu.

Cul-de-lampe: Fig. 15. Détail du dessin gravé sur le fond du devant d'autel de Hitterdal.



CHAPITRE II

PEINTURES MONUMENTALES EN NORVÈGE

AAL, HALLINGDALEN

PL. 13—14

L'église d'Aal[1] était en bois et datait de la seconde moitié du XIIIe siècle. Lorsqu'elle fut démolie, en 1880, on envoya au Musée de Christiania un baldaquin de bois qui était placé à l'extrémité est de la nef. Il est possible que cette pièce ait appartenu à un jubé. Elle est formée d'une voûte en berceau avec pignons à l'est et à l'ouest. Il ne reste rien des murs qui se trouvaient en dessous de la voûte. Le fait que les scènes sont quelque peu mutilées indique qu'une planche au moins a été supprimée sur chacun des côtés.

La voûte en berceau a un diamètre de 585 cm. et une longueur de 650 cm.

La disposition des peintures est la suivante. Le sommet de la voûte est occupé par cinq médaillons. Ornements dans les écoinçons. Plus bas de chaque côté, deux zones. Les zones supérieures comprennent une arcature peinte, composée de forts piliers en maçonnerie supportant des arcs simples de plein cintre ou des arcs trilobés. Les piliers sont terminés en tourelles. Au-dessus des arcades, maçonnerie terminée en haut par des créneaux.

Les zones supérieures sont séparées des zones inférieures, par des bordures représentant des sortes de palmettes d'acanthe, encadrées du côté nord par des arcs de plein cintre qui font défaut du côté sud. Les zones inférieures renferment une arcature peinte, composée de piliers en maçonnerie supportant des arcs de la même sorte que ceux de l'arcature supérieure. Deux scènes n'ont pas d'arcs. Sur les piliers, une porte à deux battants ouverts. Au-dessus des arcades, motifs architectoniques. Créneaux au sommet.

La description des peintures sera donnée de gauche à droite.

Sommet de la voûte. Le spectateur est au sud des médaillons. La gauche désigne par conséquent la partie ouest de la voûte. — Premier médaillon. L'état avant la création. L'esprit divin plane sous forme de colombe. — Deuxième médaillon. Troisième et quatrième jour de la création. Dieu le Père, sans barbe et sans nimbe, tient une croix et bénit. Il est placé devant un arbre en feuilles. Au firmament le soleil et la lune. — Troisième médaillon. Cinquième jour. Dieu, avec barbe et avec nimbe, représenté jusqu'aux genoux, devant un oiseau posé sur la terre. Il bénit. — Quatrième médaillon. Sixième jour. Dieu, avec barbe et avec nimbe, tient la croix à la main et bénit devant Adam et Ève qui, nus, sont agenouillés devant un arbre. — Cinquième médaillon. La vie heureuse dans le Paradis. Adam et Ève, nus, assis sur le sol occupés à un jeu. Au fond, l'arbre de la science.

Dans l'arcade immédiatement au-dessous de cette scène (zone supérieure du mur nord), est représenté le Péché originel. L'arbre de la science; des deux côtés Adam et Ève, nus, debout. Autour du tronc, un serpent à figure humaine. D'un bras le serpent tend un fruit à la femme, qui en fait passer un autre à l'homme. — Dans l'arcade la plus éloignée à gauche, dans la zone inférieure du côté sud, l'état après le péché. Ève, assise sur une chaise, file une quenouille. Adam travaille la terre avec une pioche. Dans le fond, un arbre sur lequel est pendue une hache. Cf. fig. 17.

Zone supérieure du côté sud. — Première arcade. L'Annonciation. L'ange avec un phylactère et en bénissant de la main, s'avance vers Marie, qui fait un geste d'orante. — Deuxième arcade. La Visitation. Marie et Élisabeth dans les bras l'une de l'autre. Marie caresse la joue d'Élisabeth. — Troisième arcade. Naissance de l'Enfant Jésus. Marie est sur un lit. A droite, Saint Joseph assis. Derrière le lit, la crèche avec l'Enfant; le boeuf et l'âne. Salomé au chevet, la main gauche posée sur la poitrine de Marie et la droite sur son front. En haut, une draperie attachée à une tige en bois à laquelle est suspendu un encensoir. Au-dessus l'étoile. — Quatrième arcade. L'Adoration des mages. La Madone est assise en position frontale. L'Enfant bénit. On ne voit que deux mages, agenouillés. Un ange, descendant du ciel, avec un encensoir[1]. Cf. fig. 16.

Zone supérieure du côté nord. — Première arcade. La Fuite en Égypte. Marie, assise en position frontale sur un âne, tient l'Enfant dans ses bras. Joseph conduit l'âne d'une main et de l'autre soutient un fardeau (invisible) suspendu à un bâton qui repose sur son épaule. Dans le fond, un grand arbre[2]. — Deuxième et troisième arcade. Le Massacre des Innocents. Dans l'arcade de gauche, Hérode sur son trône, un diable, sous la forme d'un quadrupède avec des ailes, est à son côté et lui parle à l'oreille. Devant Hérode, un guerrier, vêtu d'une cotte d'armes et d'une cotte de mailles, tient une épée sur laquelle sont embrochés deux enfants. Dans l'arcade droite, on voit le massacre lui-même. Trois guerriers, vêtus comme le premier, pourfendent chacun un enfant. Trois mères, l'une tirant violemment

la jambe de son enfant, la seconde tirant les cheveux et arrachant un œil de l'un des meurtriers, la troisième saisissant des deux mains la lame de l'épée du guerrier. — Quatrième arcade. Le Péché originel, voir plus haut.

Pignon de l'ouest. — La Cène. Une longue table servie derrière laquelle se trouve le Christ bénissant, ayant cinq apôtres du côté droit et sept du côté gauche. La tête de Saint Jean repose sur la poitrine du Sauveur, qui étend le bras vers Judas dont il touche l'avant-bras. La scène est bornée en haut par un arc trilobé surmonté de trois gâbles et avec des motifs architectoniques dans les écoinçons.

Zone inférieure du côté nord. — Première arcade. Le Lavement des pieds. Au milieu, le Christ, à genoux, tient dans les deux mains le pied gauche de Saint Pierre dont le pied droit est posé sur le bord d'un baquet. Pierre a la main droite sous le jarret gauche, tandis que de la main gauche, devant la poitrine, il fait un geste de défense. Un ange tient un linge. A côté six autres apôtres assis, tous barbus. — Deuxième arcade. Le Baiser de Judas. Au centre, le Christ marchant vers la droite, mais la tête tournée vers Judas qui le tient par le bras prêt à Lui donner le baiser. A droite, sur le sol, Malchus appuie son bras gauche sur le genou du Christ et de l'autre main saisit le Sauveur par le poignet. Il tire de toutes ses forces s'arc-boutant du pied gauche, son corps touchant presque le sol. Saint Pierre, qui est à gauche, lui coupe l'oreille. Entre Saint Pierre et Judas, un autre apôtre. A droite du Sauveur, deux soldats. Celui de droite, vêtu seulement d'une cotte de mailles saisit des deux mains le bras gauche du Christ. Celui de gauche, qui sur la cotte de mailles porte une cotte d'armes et dont le visage est caché par un masque, lève une massue pour frapper. — Troisième panneau (sans arcade). La Flagellation et le Portement de la croix. A gauche, le Christ attaché à un arbre. De chaque côté un bourreau flagellant le buste du Christ mis à nu. Celui de gauche est vêtu d'une tunique courte et de hauts-de-chausse; celui de droite, qui a une tunique longue et un bonnet juif, donne des coups de pied au Sauveur. A droite on voit le Christ chargé de la croix formée de gros troncs noueux. Simon de Cyrène (?), en bonnet juif, soulève la partie inférieure de la croix.

Pignon de l'est. — Le Calvaire. Le Christ est attaché sur une croix richement ornée. A son côté droit l'Église tient des deux mains un calice sous l'avant-bras droit du Sauveur. Longin pique avec son javelot dans le bras du Sauveur. De l'autre main il montre son œil. Au bout à gauche, la Vierge et une figure d'homme (Stéphaton?) se caressant la barbe. Au côté gauche du Christ, la Synagogue, un bandeau sur les yeux et perdant sa couronne, tient de la main droite une tête de bélier. Presque tout le buste est découvert. A droite, Saint Jean, un livre à la main. Le fond est quadrillé.

Zone inférieure du côté sud. — Première arcade. L'état après le Péché originel, voir plus haut. — Deuxième arcade. La Résurrection. Le Christ, la bannière à la

main sort du tombeau dont la pierre n'a pas été remuée. Deux guerriers sont accroupis derrière la tombe, un, devant. Ils portent des cottes de mailles et tiennent un javelot, une épée et une hache. — Troisième arcade. Les saintes femmes près de la tombe. Derrière le sépulcre ouvert, les femmes se le montrent du doigt. Au bout à droite, un ange gesticulant vivement. — Quatrième panneau (sans arcade). La Descente aux Limbes. Le Christ, la bannière à la main, s'approche d'une porte ouverte laissant voir des hommes entourés de flammes. Le Christ prend la main d'Adam. Au-dessus de la porte un diable tenant à la main un instrument qui ressemble à une gaffe. Un énorme diable est étendu devant la porte.

* * *

Le coloris, à Aal, est d'une étrange splendeur, où dominent les couleurs rouge sang et vert clair. On y voit aussi du bleu et du brun, cette dernière couleur en un grand nombre de nuances différentes. Le fond, derrière les personnages, est alternativement rouge, bleu, vert et blanc avec des étoiles d'une autre couleur. Dans toutes les bordures les couleurs dominantes sont le vert et le brun rouge. Le dessin du fond dans la scène du Calvaire est rouge, vert et blanc.

En règle générale, le dessin est fait en noir, à l'exception des parties visibles du corps, des cheveux et de la barbe, pour lesquelles il est brun rouge. Dans les surfaces coloriées des costumes, le modelé n'existe que pour les grandes figures; il est alors exécuté au moyen d'une superposition de couches de la même couleur. Dans les costumes blancs, le modelé est souvent en rouge. Les carnations sont généralement blanches et non modelées, exception faite, cependant, pour le corps du Christ, dans le Calvaire, dont la couleur rosée est soigneusement modelée, avec ombres en violet rouge. Presque toujours les joues portent une tache rouge.



FIG. 16. AAL. — LA NATIVITÉ ET L'ADORATION DES MAGES.



FIG. 17. AAL. — L'ÉTAT APRÈS LE PÉCHÉ.

TORPE, HALLINGDALEN

PL. 8—10

L'église de Torpe[1] existe encore à l'exception du chœur, qui a été démoli. Elle est construite en bois et — selon M. Dietrichson — par le même architecte que l'église d'Aal.

Dans la partie est de la nef, on voit un baldaquin, composé d'une voûte en berceau de planches, soutenue en avant par deux colonnettes, qui reposent elles-mêmes, à environ 300 cm. au-dessus du sol, sur des poutres transversales. La voûte en berceau, terminée du côté est par un pignon, a un diamètre de 440 cm. et une largeur de 255 cm.

Le baldaquin faisait sans doute partie d'un jubé. Selon M. Dietrichson, il aurait existé originairement deux colonnettes également en arrière, ainsi qu'un plancher au niveau de la base des colonnettes et des murs latéraux, du moins au nord et au sud. Un escalier devait conduire à cette tribune.

Le pignon. Le fond est d'un dessin très riche composé de losanges renfermant une rosace. La Vierge et Saint Jean ressortent sur ce fond. La Vierge tient un livre dans la main droite. De la main gauche, elle soulève un pan de son manteau à la hauteur de la joue. Saint Jean, la tête penchée en avant, lève la main droite; dans la gauche, un livre. A la gauche de la Vierge se tient l'Église avec la couronne, la bannière et le calice. En face d'elle, la Synagogue avec la couronne qui tombe et le calice renversé. Son avant-bras gauche est arraché et tient encore à la hampe brisée d'une bannière. En haut, de chaque côté, le buste d'un ange, avec un encensoir.

Nous avons ici un calvaire d'un grand ensemble. La croix seule manque. Il est évident qu'elle était sculptée et suspendue à un clou au milieu du pignon. Je ne peux donc admettre la supposition de M. Fett[2] suivant laquelle, après avoir eu l'intention de peindre un crucifix, on y avait renoncé au cours du travail.

Le fait que les figures sont mutilées par le bas indique que le pignon était originairement plus long par le bas. La voûte en berceau est partagée en plusieurs parties: une large zone au sommet et trois plus étroites de chaque côté. La zone du sommet est limitée sur les côtés par des bordures quadrillées. Les deux zones latérales supérieures sont séparées l'une de l'autre par des bordures en guirlandes de feuilles.

Dans la zone du sommet, le Christ, trônant dans sa Majesté, la main droite bénissant à la manière grecque et la gauche posée sur un livre fermé. On doit observer tout particulièrement la superbe ceinture. Le Christ est entouré des symboles des évangélistes, tous tournés vers l'extérieur et tenant entre leurs mains (ou leurs pattes) un énorme livre. Remarquer que le lion est remplacé par un griffon.

Dans chacune des deux zones latérales supérieures se trouvent six figures d'apôtres. Du côté nord, Saint Pierre et Saint Paul à gauche. Seuls parmi les apôtres ils ont des attributs. Tous les autres du côté nord tiennent des livres. Sur le côté sud, un des apôtres a un phylactère, les autres des livres.

Les deux zones inférieures de chaque côté représentent des scènes tirées de la légende de Sainte Marguerite[1]. Je reviendrai à ces scènes dans Chapitre VI du Livre III.

La description des peintures sera donnée de gauche à droite.

Zone du milieu du côté nord. Marguerite est assise et garde des moutons en filant la quenouille. Un homme se précipite en montrant le préfet païen, Olybrius, à cheval entre deux guerriers également à cheval. Olybrius a une couronne sur la tête et en porte une autre dans la main. Les guerriers ont des cottes de mailles, des chapeaux en fer et de longs boucliers triangulaires. Au fond à droite, un château fort, Antioche.

Zone inférieure du côté nord. La flagellation de Sainte Marguerite. Son buste découvert est ensanglanté. Les cheveux sont enroulés autour d'une pièce de bois posée horizontalement. Deux bourreaux avec des verges, celui de gauche a sur la tête un chapeau de plumes[2]. Olybrius assiste à la flagellation assis, les jambes croisées. Dans la scène suivante, séparée de celle-ci par un château fort, deux bourreaux plongent Marguerite dans une cuve pleine d'eau. Le préfet contemple la scène du haut d'un balcon du château. A droite, Marguerite agenouillée en prière. Une colombe descend du ciel et la main bénissante de Dieu se voit dans les nuages. Cette scène est séparée de la précédente par un arbre.

Zone du milieu du côté sud. Un immense dragon a avalé à moitié Marguerite dans sa prison. La sainte, qui par la grâce du signe de la croix a pu sortir du ventre du dragon, est debout devant le monstre, une croix à la main. A droite, Sainte Marguerite tient par les poils le dragon, qui a cette fois-ci un visage ressemblant à un visage humain, et le frappe sur la tête avec un gourdin. A gauche, en haut, une lueur et la main bénissante de Dieu dans un nuage. Un château sépare cette scène de la suivante.

Sainte Marguerite à genoux, le buste découvert et ensanglanté est flagellée par un bourreau. Un autre verse sur elle de l'eau bouillante contenue dans un seau. Dans le ciel, une colombe. Olybrius assiste à la scène. Au bout à droite, un arbre et un château fort.

Zone inférieure du côté sud. Sainte Marguerite en prière avant le dernier supplice. La main bénissante de Dieu dans le ciel. Dans la scène à la droite de celle-ci, un soldat coupe avec une épée, la gorge de Sainte Marguerite dont l'esprit s'élève au ciel sous la forme d'une colombe. Olybrius est spectateur. A droite on voit Olybrius tuant des hommes et des femmes. Un diable, sous la forme d'un dragon, vole à côté d'Olybrius et lui parle à l'oreille. Plus loin, Olybrius

mort, étendu sur le sol; un diable à forme humaine avec un visage de cochon et des ailes tire de sa bouche son âme, qui a la forme d'un enfant.

* *
*

L'impression d'ensemble laissée par le coloris de cette œuvre est remarquablement brillante. C'est une magnifique épopée en rouge vermillon et bleu turquoise. Le bleu est employé pour tous les fonds, parfois semé d'étoiles rouges; le rouge, surtout pour les manteaux du Christ et des apôtres, dont les tuniques sont vert pâle. Le vert est employé pour les arbres et pour le sol lorsqu'il y en a un. Le rouge brun et le beige sont peu fréquents (parties d'architecture et autres).

Le dessin du fond dans le pignon présente des cadres en vert avec rosaces rouges et blanches à cœur bleu. La guirlande de feuilles qui sépare l'un de l'autre les deux panneaux inférieurs est rouge vermillon sur un fond blanc.

Le dessin est fait en noir. Les cheveux et les barbes rouge brun clair. Partout, taches rouges très marquées sur les joues.

VANG, VALDRES

PL. 11—12

L'église de Vang[1], construite au XIIIe siècle, était en bois. Ayant été achetée par le roi Frédéric Guillaume IV de Prusse, elle fut transportée en Allemagne en 1841 pour être reconstruite à Brückenberg, en Silésie. Les planches peintes d'un baldaquin qui pouvait faire partie d'un jubé furent transportées en même temps; on ignore où elles se trouvent à l'heure actuelle. Il est possible qu'elles existent encore, la dernière notice que nous en ayons eue est que dans l'hiver 1841—1842 elles se trouvaient dans un garde-meuble à Berlin.

Le baldaquin était formé par une voûte en berceau prolongée par le bas en des murs latéraux. A l'est et à l'ouest, la voûte se terminait par des pignons. A l'est, le mur du pignon s'ouvrait dans l'arc triomphal.

Nous connaissons les peintures du baldaquin par des aquarelles[1] qui, pour le compte du Professeur J. C. Dahl, furent exécutées en 1841 par l'architecte F. W. Schiertz, lequel aurait été chargé de diriger les travaux de démontage de l'église.

La disposition des peintures est la suivante. La voûte comprend une zone au sommet et deux autres zones de chaque côté, séparées par une bordure. Les murs nord et sud forment chacun une zone. Les tympans des murs des pignons sont limités en bas par des bordures. L'arc triomphal se trouve dans le mur du pignon est. Une scène est peinte des deux côtés de l'arc triomphal. Il semble que le pignon ouest n'ait compris que le tympan lui-même.

Au sommet de la voûte en berceau, le Christ trônant dans sa Majesté et bénissant. Il a la couronne sur la tête. La main gauche est posée sur un livre. Au-dessus de la tête, deux anges avec des encensoirs, sous les pieds, le lion de Saint Marc et le bœuf de Saint Luc, tous deux ailés portant des phylactères.

Zone supérieure du côté sud. Six apôtres assis, dont trois avec un livre, un, avec un phylactère, Saint Pierre avec les clefs, Saint Paul avec une épée et un livre. Au bout à droite, Moïse assis avec quatre âmes sur les genoux. Sur la tête deux cornes. Dans les mains, il tient un bâton recourbé (?) par le haut autour duquel est enroulé un serpent.

Les peintures sont limitées en bas par une bordure de palmettes d'acanthe dans un encadrement en torsade.

Zone supérieure du côté nord. Le couronnement de la Vierge. Au milieu, la Vierge sur un trône, la main droite levée et un livre dans la main gauche. A droite, un ange couronnant Marie, à gauche, un second ange avec un encensoir. De chaque côté également un ange, assis. Au bout à droite, un ange, assis sur un trône, porte le disque solaire et un autre, debout, à gauche, tient un croissant de lune. La peinture est limitée en bas par une bordure de palmettes d'acanthe dans des demi-cercles.

Pignon ouest. La Cène. Il n'est resté que des fragments de la peinture. Une table oblongue derrière laquelle se trouve le Christ ayant au moins quatre apôtres à sa droite et quatre à sa gauche. La tête de Saint Jean repose sur la poitrine du Christ, qui le désigne avec le doigt. Devant la table, Judas à genoux. La scène est limitée dans le bas par une guirlande touffue de feuilles d'acanthe.

La description des peintures des zones sera donnée de gauche à droite.

Zone inférieure du côté nord. Le Lavement des pieds. On voit cinq apôtres assis, parmi lesquels est Saint Pierre qui a la jambe nue levée au-dessus d'un baquet. Le Christ à genoux, à droite de ce baquet, tient la jambe de Saint Pierre. Derrière le Christ, un apôtre tenant un linge.—Le Baiser de Judas. Au centre, le Christ se tourne vers Judas, dont la main droite effleure l'épaule du Sauveur. A gauche, trois apôtres, dont Saint Pierre qui coupe l'oreille de Malchus, lequel, accroupi par terre, tient le Christ par le poignet. A droite du Christ, deux soldats, tous deux vêtus de cotte de mailles et de cotte d'armes, et dont l'un porte une masse à pointes. — La Flagellation. Le Christ, attaché à un arbre, est flagellé par deux bourreaux, celui de droite paraît avoir eu un bonnet.

Pignon est. — Le Calvaire. Le Christ attaché sur une croix de bois noueux. A gauche, Longin perçant le côté du Christ avec un javelot et montrant son œil du doigt; à droite, Stéphaton soulevant une coupe dans la main droite, dans la gauche il tient un seau. Longin a un bonnet juif, Stéphaton, une coiffure de forme essentiellement caractéristique: un bonnet bas et large, avec bords rigides. A gauche et à droite, la Vierge et Saint Jean. Entre la Vierge et Longin, l'Église, une couronne sur la tête, tient un ciboire. A droite de Saint Jean,

la Synagogue, le buste découvert, un bandeau sur les yeux et une couronne qui tombe. Dans la main droite, une lance, dans la gauche, une tête de bélier. Au bout, à droite, un évêque à genoux, bénissant; à son côté, un calice (?). Au bout à gauche, deux hommes à genoux (on ne voit que le buste de celui qui est le plus éloigné), coiffés de bonnets semblables à celui de Stéphaton. Au pied de la croix on voit confusément une figure à genoux, en adoration. Le fond porte une sorte de dessin quadrillé.

La bordure qui est au-dessous du Calvaire est composée de palmettes d'acanthe dans des encadrements en forme de cœur et posées en travers; la partie supérieure de l'arc triomphal entre dans la composition de la bordure. Les écoinçons, au-dessous de la bordure des deux côtés de l'arc triomphal, sont occupés par des scènes qui se rattachent évidemment à la scène du Calvaire. A gauche: Les âmes dans l'empire des morts. Un ange, un livre dans une main, lève l'autre main en montrant le Calvaire. Des figures vêtues de blanc, et parmi elles un roi et un évêque, lèvent leurs mains dans un geste d'attente et d'espoir. A droite: L'Enfer avec ses armes. Une pièce renfermant trois épées, au-dessous de laquelle se trouve une autre pièce avec un bouclier et quelques pointes de javelots (?). A gauche et en dehors de la pièce supérieure, un énorme casque cylindrique à timbre plat. Au bout à droite, une guirlande de feuilles.

Zone inférieure du côté sud. La Descente de croix. Croix de poutres noueuses. Un homme tient dans ses bras le corps du Christ mort, dont la tête et les bras pendent inertes sur le dos de l'homme; un autre détache avec de grosses tenailles les pieds encore cloués à la croix. — La Résurrection. Une tombe rectangulaire. Derrière celle-ci, à gauche, un ange avec un encensoir. A droite, le Christ, portant dans la main gauche la croix de résurrection, lève le pied gauche. Devant la tombe, trois guerriers en cotte d'armes et cotte de mailles, tenant des épées, une lance, une hache et des boucliers. — La Descente aux Limbes. Le Christ tient la bannière de la main gauche et fait, de la droite, un geste d'appel vers une porte dont les battants ouverts laissent voir des âmes en adoration. A droite (devant la porte), une immense tête de monstre dont la gueule flamboyante est remplie d'âmes. Au-dessus de cette tête, deux diables à figure d'ours.

Mur nord. Le Jugement dernier. Le Christ assis sur un trône magnifique, deux épées sortent de sa bouche. Des deux mains il fait des gestes démonstratifs vers la droite (gauche du spectateur). A droite du Christ, un ange tenant trois clous, debout sur une gerbe de feuilles; à gauche, un chérubin avec une verge et des palmes (?). Des deux côtés, des groupes d'apôtres assis. Saint Pierre, à droite, et Saint Paul, à gauche, du Christ, tous deux reconnaissables à leurs attributs.

Au bout, à gauche, les âmes ont été pesées. Il n'existe plus qu'une partie de l'aile de l'ange et de l'un des plateaux de la balance. A droite on voit confusément la Vierge, une couronne sur la tête, avançant la main vers le plateau de

la balance. A son côté droit, une figure de femme la main tendue vers la Sainte Vierge. Aux pieds de ces deux figures on voit de petites âmes en adoration.

Mur sud: Scènes appartenant à la légende de Saint Halvard. A gauche: Saint Halvard est poursuivi. Trois guerriers marchant rapidement vers la droite. Ils portent une cotte d'armes, une cotte de mailles et un chapeau en fer. Celui de gauche est armé d'une hache et d'un bouclier triangulaire, celui du milieu, d'un javelot et d'un bouclier rond. Le troisième a été mutilé par le percement d'une fenêtre. Un bateau à voile avec un homme et une femme, l'homme s'occupe de la voile, la femme pose la main sur l'épaule de l'homme. La partie gauche du bateau a été endommagée par le percement de la fenêtre.

A droite de cette scène, le martyre de Saint Halvard. D'un bateau, dans lequel se trouvent les trois guerriers, Saint Halvard est jeté à la mer, une meule au cou.

Au bout à droite, les funérailles de Saint Halvard. La scène, séparée de la précédente par un arbre branchu, est mutilée dans la partie droite; un homme et une partie du cercueil sont seuls visibles.

Je reviendrai à cette légende dans le Chapitre VI du Livre III.

* *
*

L'impression de l'ensemble du coloris des peintures de Vang est basée sur l'opposition entre le rouge et le bleu. Le bleu est employé pour tous les fonds à quelques exceptions près où ils ont été laissés en blanc. Dans un cas seulement le rouge a servi pour le fond, c'est dans la scène de l'enfer. Le dessin du fond dans le Calvaire est en vert. En plus de ces couleurs le jaune brun se présente également. Il est impossible de tirer des aquarelles quelque conclusion positive quant aux valeurs.

COURTE DESCRIPTION DES AUTRES PEINTURES MONUMENTALES CONSERVÉES

AARDAL, SOGN. — MUSÉE DE BERGEN. — Baldaquin[1] de planches peintes en forme de voûte en berceau. Au centre, le Christ dans sa Majesté, entouré des symboles des évangélistes. Sur le côté nord, le Calvaire. Le Christ sur la croix, autour de Lui la Vierge, Saint Jean, Saint Pierre et Saint Paul. Au-dessus de la croix, deux anges dans des nuages avec des encensoirs. Sur le côté sud, la Madone, comme la femme de l'Apocalypse, assise sur un trône avec l'Enfant. Elle tient un rameau dans la main droite. A gauche, Saint Michel marchant sur le dragon; une croix dans la bouche du dragon. Cf. fig. 18.

DYSTE, TOTEN. — MUSÉE DE CHRISTIANIA. — Trois planches[1] peintes. Fragment d'un Calvaire avec le Christ sur la croix, la Sainte Vierge, Saint Jean, le centurion, Hérode, trois juifs et un guerrier. Au-dessus de la croix, les images du soleil et de la lune en bustes humains. A droite de cette scène, la Résurrection. Un ange seul est visible, assis sur la tombe. Sur la planche supérieure on aperçoit des fragments du Baiser de Judas (?) et de la Flagellation.

HOPREKSTAD, SOGN. — Baldaquin[2] de planches peintes, en forme de voûte en berceau; coupe d'arc brisé; pignon à l'est. Sur le pignon, deux anges agenouillés (mutilé) avec des encensoirs. Sur les côtés nord et sud, quatre médaillons avec des anges et des ornements de feuilles dans les écoinçons. Dans les médaillons, représentations de figures et sur les cadres, inscriptions explicatives en majuscules. Sur le côté nord: L'Annonciation, la Nativité, l'Adoration des trois Rois mages, la Présentation au Temple. Sur le côté sud: L'Apparition aux bergers (deux médaillons), le Massacre des Innocents et la Fuite en Égypte.

RÖLDAL, HARDANGER. — MUSÉE DE BERGEN. — Sept planches[3] plus ou moins fragmentaires ayant peut-être fait partie d'un baldaquin. Les fragments de peintures montrent des figures de guerriers en cotte de mailles et casque pointu, portant de longs boucliers triangulaires etc.

V. SLIDRE, VALDRES. Le de chœur de l'église de V. Slidre est couvert par une voûte en berceau[4] en planches avec bordures ornementales de touffues de feuilles d'acanthe.— Deux figures d'ange seulement, en demi-grandeur naturelle.

Cul-de-lampe: Fig. 18. Aardal. — La Madone comme la femme de l'Apocalypse.



CHAPITRE III

PEINTURES MONUMENTALES EN SUÈDE

BJÖRSÄTER, ÖSTERGÖTLAND

PL. 39—41

L'ancienne église de Björsäter[1], démolie en 1800, était en bois.

Elle comprenait une nef et un chœur plus étroit que la nef. Nous ignorons comment elle était terminée à l'est, mais il est à croire, qu'il y avait une abside. L'intérieur de l'église était couvert par des voûtes, peut-être de la manière qu'indique la fig. 19. Les murs à l'intérieur étaient revêtus de planches qui sont en partie conservées. 45 environ appartiennent au Musée de Stockholm. Au moins autant se trouvent encore aujourd'hui dans les combles de la nouvelle église.

Toutes les planches sont couvertes de peintures, la plupart fort endommagées. Le hasard fait qu'un certain nombre des planches conservées au musée aient originairement correspondu, ce qui m'a permis de reconstruire — en réalité d'une manière très fragmentaire — les murs de trois travées, dont la partie peinte était limitée par un arc formeret de plein cintre. Chacun de ces panneaux reconstruits constituait par conséquent le mur d'une travée dans une des nefs latérales.

La superficie des murs de la nef est de plus de 300 mc. Celle du plancher étant d'environ 150 mc., la superficie totale de la voûte devait être plus grande encore. En comptant le chœur, la superficie qui a été couverte de peintures devait dépasser 500 mc., chiffre véritablement respectable!

* *
*

La disposition des peintures sur le mur des travées est la suivante. Cf. fig. 20. Le mur est partagé en quatre parties au moyen de trois bordures horizontales dont la plus haute se trouve à la naissance de la voûte. La partie supérieure,

en forme de demi-cercle (le tympan), est décorée de petits arceaux le long du bord. Sur tous les tympans reconstruits on voit des apôtres debout, deux à deux, tenant un phylactère avec une partie du »Credo». Toutes ces inscriptions sont écrites en minuscules d'une forme très vieille. Cf. pl. 39. Les lettres supprimées dans les abréviations seront indiquées en cursive. Étant donné que la disposition des travées dans la nef devait être comme l'indique la fig. 19, tous les apôtres y étaient par conséquent représentés.

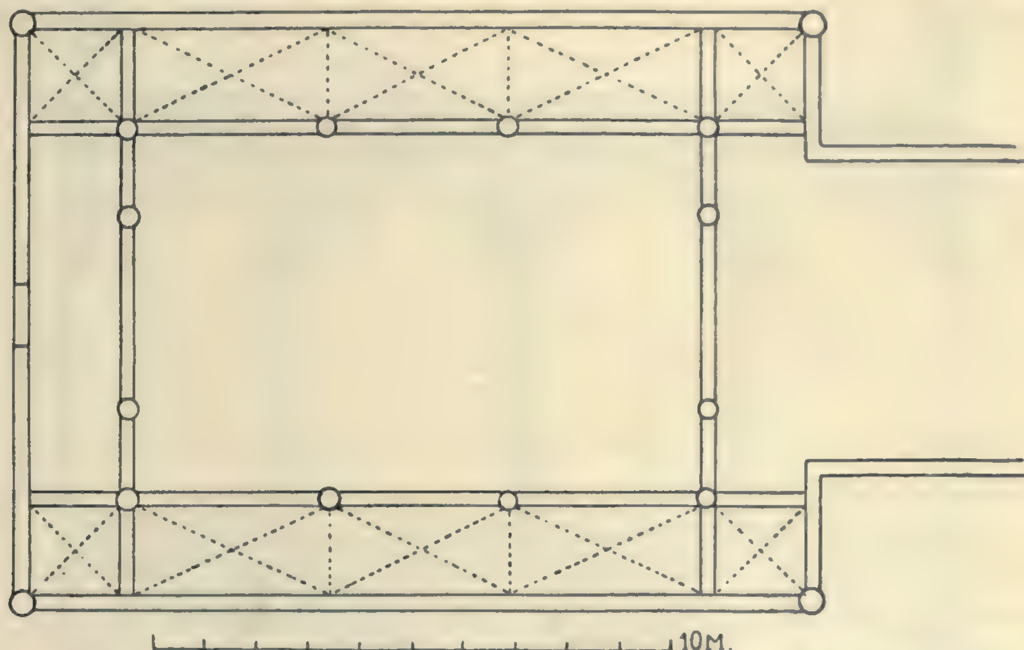


FIG. 19. BJÖRSÄTER. — PLAN DE L'ANCIENNE ÉGLISE. RECONSTRUCTION PAR E. EKHOFF.

Les deux zones du milieu sont occupées par des arcades, quatre dans la partie supérieure, trois dans l'arcature inférieure. Leur architecture ressort de la fig. 20. La partie la plus basse (comprise entre la bordure inférieure et le plancher) est occupée par une draperie.

L'ordre des travées, tel qu'il est déterminé par le »Credo», n'est pas contredit par la relation entre les peintures elles-mêmes et particulièrement entre les bordures.

La description des peintures sera donnée de gauche à droite.

PREMIÈRE TRAVÉE

Il est à croire que cette travée se trouvait à l'est de la nef latérale sud.

Tympan. Saint Pierre et Saint André. Saint Pierre, tonsuré et barbu, vêtu d'un manteau. Il tient la clef dans la main gauche. Dans la droite, un phylactère avec: cr(edo in deum pa)tre*m* o*mn*ipotente*m* c*re*atore*m* celi (et terre). A droite, Saint André, barbu, vêtu d'un manteau. Il porte sa croix. Le phylactère avec:

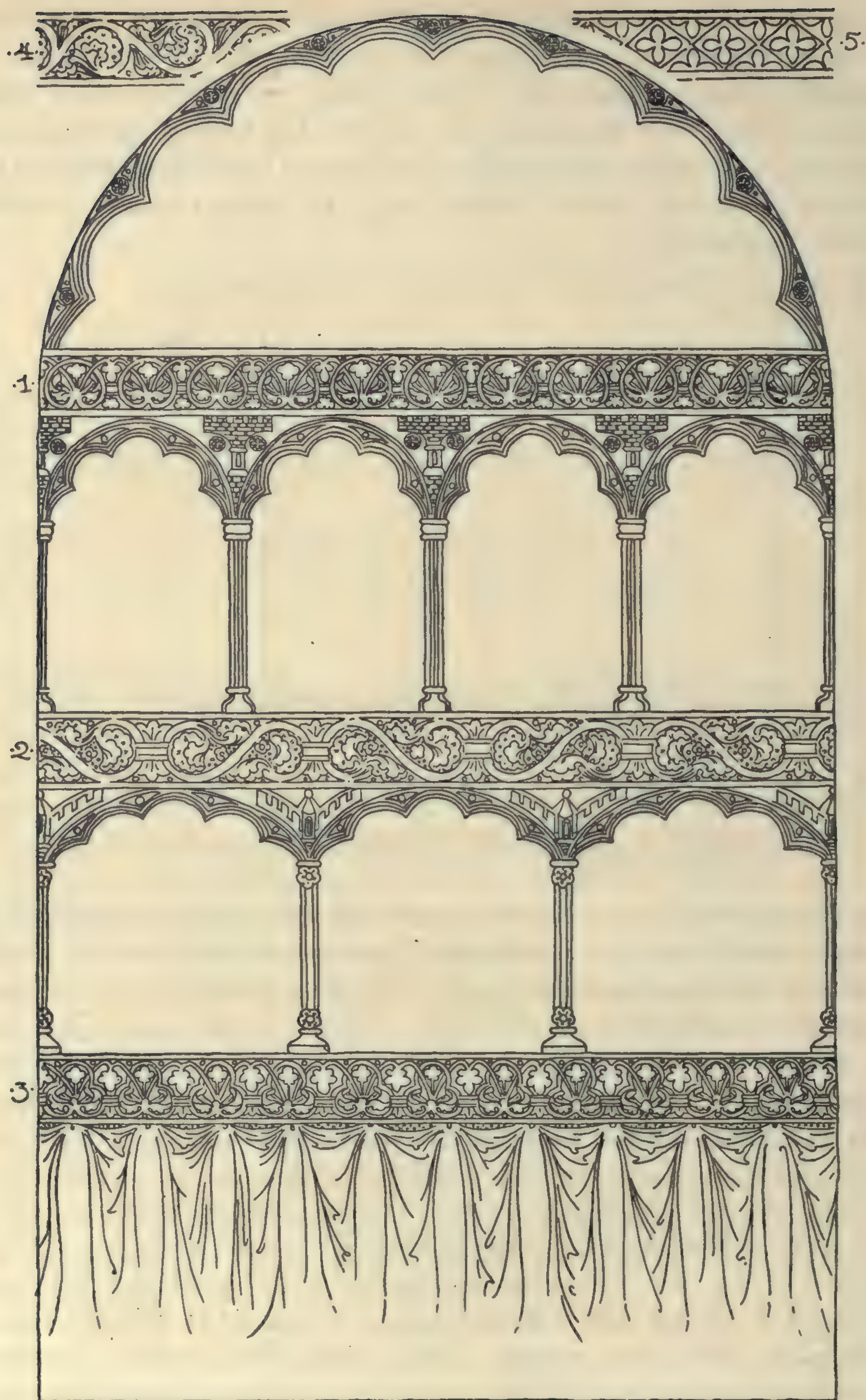


FIG. 20. BJÖRSÄTER. — ENCADREMENT DES PEINTURES DANS LA PREMIÈRE ET LA DEUXIÈME TRAVÉE. — DESSINS DES BORDURES Nos 1—5.

(et in iesus) ch*ristus* (!) filiu*m* e*ius* vnicum dominu*m* (nostrum). Le tympan est limité dans le bas par la bordure nº 1. Cf. fig. 20.

Arcature supérieure. — Première arcade. Un homme avec un bonnet pointu. Un évêque, tenant un livre dans la main gauche. — La deuxième et la troisième arcade forment ensemble une seule scène. Dans l'arcade gauche, deux figures, l'une avec le bras droit levé. Dans la droite, une bête à cornes (sabot fendu, longue queue) qui lève la tête, le mufle en l'air. Derrière l'animal, un homme coiffé d'un bonnet à large calotte, un autre avec un bonnet et un troisième avec un bonnet de coupe rectangulaire. — Quatrième arcade. Rien de conservé.

Entre les deux arcatures se trouve la bordure nº 2. Cf. fig. 20.

Arcature inférieure. Le fond est façonné avec rosaces à cinq feuilles. — Première arcade. Évêque, en conversation avec trois personnes et faisant une démonstration (l'index de la main droite reposant sur le creux de la main gauche). Près de l'évêque on voit confusément une figure. Deux fragments de phylactère. Un adolescent, la tête nue, tient un phylactère avec . . . NOS. Au bout, à droite, une femme (?) tenant un phylactère avec . . . PARENTELAM. — Seconde arcade. Cf. pl. 40. Évêque, les yeux fermés, reposant sur un lit richement drapé. Une figure semble se tenir derrière ce lit, une autre est assise sur le bord. Au pied du lit, un ange avec un nimbe et des ailes. Un phylactère avec CVM . . . — Troisième arcade. Cf. pl. 40. Un cavalier, qui porte un chapeau à calotte ronde et larges bords, le bras droit levé. Un cheval pommelé; on ne voit que la crinière, la croupe et trois jambes. On distingue deux autres jambes plus foncées, qui appartiennent à un cheval qui est en arrière. Les sabots des deux chevaux sont représentés sur la même ligne. Près de la main soulevée du cavalier, on aperçoit la tête d'un autre cavalier dont le chapeau est semblable à celui du premier.

L'arcature inférieure est séparée de la draperie par la bordure nº 3. Cf. fig. 20.

SECONDE TRAVÉE

La continuation du »Credo» montre que cette travée se trouvait immédiatement à la droite de la précédente. Les bordures des deux travées correspondent.

Tympan. Les fragments du »Credo» indiquent que les apôtres étaient Saint Jacques le Majeur et Saint Jean. Rien ne reste du premier. Il tenait un phylactère avec: (qui conceptus est de spirit)u s*ancto* nat*us* (ex maria virgine). Saint Jean est imberbe et tonsuré; il est vêtu d'un manteau. Fragment du phylactère avec: (passus sub pontio) pylato (crucifixus mortuus et sepultus). Des deux côtés des apôtres, guirlandes de fleurs en forme de rosaces.

Arcature supérieure. — Première arcade. La scène forme la continuation de la première travée. A gauche, un homme sans barbe qui a un bonnet. Devant lui, une bête à cornes. A droite, un homme avec un couteau (?). — Deuxième arcade.

Au milieu, une figure en manteau. A droite, une figure sans barbe, la tête nue avec des boucles; elle lève le bras gauche. — Troisième arcade. On ne distingue rien. — Quatrième arcade. Une figure nue, sans barbe, dans des fonts baptismaux en forme de calice[1]. Elle tient les mains dans la position d'orante. A l'extrémité de droite, un évêque.

Arcature inférieure. — Première arcade. A gauche on distingue deux figures d'hommes. — La deuxième et la troisième arcade forment ensemble une seule scène. Dans l'arcade de gauche, deux hommes tonsurés (des moines?). Au bout, à droite, on distingue un visage sans barbe. Tous sont tournés vers la droite. Dans l'arcade de droite, quatre figures tournées vers la gauche, dont deux (au bout à droite) sont richement vêtues et s'appuient sur des épées dont le fourreau est bandé avec le ceinturon. L'un des hommes a une barette sur la tête.

TROISIÈME TRAVÉE

La continuation du »Credo» montre que cette travée se trouvait auprès de la précédente.

La présence d'une partie mince et sans couleur au bord de la planche, à l'extrémité droite de la seconde travée, et ce fait que les bordures ne correspondent pas, montrent que les travées étaient séparées d'une manière quelconque, peut-être par un pilastre.

Tympan. Saint Thomas et Saint Jacques le Mineur. Cf. pl. 39. Saint Thomas a une barbe et de longs cheveux; il est vêtu d'un manteau qui tombe librement sur les deux épaules. Il tient un phylactère avec: (descendit ad inferna, tertia die resurrexit) a mortvis. Au-dessus du phylactère on voit: (sanctus tho)mas.

Saint Jacques le Mineur est une des plus jolies figures parmi ces peintures. Cheveux et barbe comme Saint Thomas. Il est vêtu d'une chemise et d'une tunique dont les manches sont visibles sur le bras gauche, et d'un manteau qui est drapé sur la poitrine de telle sorte que les pans tombent sur l'avant-bras gauche. La main, dessinée élégamment, fait un geste de rhéteur. Il tient un phylactère avec (ascen)d(it) ad celos (sedet ad dexteram dei patris omnipotentis)[2]. Au-dessus du phylactère: (iac)ob*us* mi*n*or. Au bout à droite, un arbre. Le fond est quadrillé.

Le tympan est séparé par une bordure — fig. 20, nº 4 — de l'arcature supérieure.

Des première, deuxième et quatrième arcades, on ne distingue rien. — Troisième arcade. A droite, une tour en briques avec créneaux; au pied de cette tour, un visage barbu.

Il ne reste rien des parties inférieures du mur dans cette travée.

* *
*

Il existe encore la partie inférieure du mur d'une ou deux autres travées, comprenant des parties de trois arcades appartenant à l'arcature inférieure entre les bordures nº 2 (en haut) et nº 3. Ces bordures correspondent par conséquent avec les bordures des deux premières travées. Cf. fig. 20. Les peintures sont parmi les mieux conservées. Cf. pl. 41.

Première arcade. Derrière une table servie, sur laquelle se trouvent un pain et un calice, on voit deux figures. L'une d'elles a un bonnet ressemblant à une calotte, l'autre a une barette. — Deuxième arcade. Au milieu, un roi sans barbe assis et une reine debout. A gauche, on distingue une figure. A droite, une femme sans rien sur la tête, l'avant-bras droit posé contre la cuisse, le gauche levé devant la poitrine. Le roi est vêtu d'un manteau drapé au-dessus des genoux et porte une couronne. L'index de la main droite est levé en l'air pour montrer; dans la main gauche, une épée sortie du fourreau. La reine porte une tunique qui descend jusqu'aux pieds et un chapeau à large calotte avec un bord de fourrure et un bouton dans le haut. De la main droite elle s'appuie sur une épée, dont le fourreau est bandé avec le ceinturon; le bras gauche est levé.

La troisième arcade formait probablement une scène avec la suivante, tous les personnages sont tournés vers la droite. Les principaux personnages sont évidemment les mêmes que dans l'arcade précédente, quoique leur apparence soit un peu différente. Le roi, dont les traits sont plus marqués, est assis sur son trône, un peu tourné vers la droite. Les souliers sont quadrillés à demi. La reine porte un chapeau à large calotte dont la forme diffère un peu du premier. Le roi et la reine font les mêmes gestes que dans la scène précédente. A gauche, deux soldats sans barbe en cotte de mailles et cotte d'armes. Ils s'appuient sur leurs épées et font les mêmes gestes que la reine.

* *
*

Parmi les autres planches, deux appartenaient évidemment à une autre travée, dont le tympan devait être occupé par deux énormes figures d'anges. Le fond est façonné avec rosaces. Le bord supérieur est d'un type — fig. 20, nº 5 — qui ne se retrouve nulle part ailleurs. Sur l'une de ces planches on voit, dans l'arcature supérieure, Saint François vêtu d'un costume gris, avec les marques des stigmates clairement visibles sur la main gauche et sur le côté. L'arcature supérieure est séparée de l'inférieure par la bordure nº 3.

Une autre planche appartient à une autre travée; on y voit dans l'arcature supérieure une scène bien conservée représentant deux guerriers. Ils ont une cotte de mailles et une cervelière sur la tête. Tous deux portent des boucliers triangulaires bosselés; sur l'un d'eux, une tête de lion. La bordure supérieure ressemble au nº 3, la bordure inférieure est le nº 2.

Sur l'une des autres planches on voit deux croix de consécration.

Parmi les fragments de peintures qui se trouvent encore dans l'église actuelle, on remarque particulièrement une superbe figure représentant probablement un évangéliste. Cf. fig. 22, d'après un calque, fait par l'auteur. Le saint est assis derrière un pupitre. La main droite, mal dessinée, tient la plume et elle est pour l'instant levée au-dessus du parchemin, la gauche, appuie un grattoir contre le pupitre. Un morceau d'un arc indique que la figure était dans un tympan.

Dans l'arcature supérieure de la travée, dans laquelle se trouvait l'évangéliste, on voit des fragments d'un roi à cheval, l'épée levée pour frapper. Cf. fig. 21, d'après un calque, fait par l'auteur. Le bouclier du roi est petit et triangulaire avec contour arrondi. Sur ce bouclier, une tête de lion grimaçante.





FIG. 21. BJÖRSÄTER. — FRAGMENT D'UNE SCÈNE DE BATAILLE. — D'APRÈS UN CALQUE FAIT PAR L'AUTEUR.

* * *

A en juger sur les fragments des peintures excessivement passées, que l'on possède, l'effet du coloris dépendait de l'union des tons rouges, verts et gris. Le rouge se trouve sous forme de rouge vermillon et dans plusieurs nuances de rouge brun. Le vert était fort employé, mais il est presque effacé à l'heure actuelle. On voit aussi, quoique plus rarement, du bleu céleste, du jaune brun et du brun chocolat. Le blanc est employé partout comme première couche. Le noir, pour tout ce qui est dessin; on le trouve comme couleur dans l'architecture et surtout dans les bordures dont les fleurs et les feuilles sont généralement peintes en rouge et en vert sur un fond noir. Les différentes nuances de brun sont employées de préférence dans l'architecture. Le dessin du fond dans l'arcature inférieure est ordinairement composé de rosaces à cinq feuilles blanches avec contours verts sur un fond rouge. Dans le tympan de la troisième travée, le fond est quadrillé en rouge; au centre des carreaux, une rosace blanche sur un fond vert (?). Les chairs sont ordinairement blanches, mais on en voit pourtant de roses. Elles sont modelées avec du rouge, surtout le long des contours du nez, des sourcils et de la bouche, et sur les joues et la gorge. Le modelé des costumes est fait de la manière déjà observée à Råda: les surfaces sont coloriées dans leur entier et les différentes

nuances sont obtenues au moyen de couches plus ou moins nombreuses de peinture, ou bien les parties en lumière sont laissées en blanc, tandis que, seules, les ombres forment des taches de couleur, modelées de la manière déjà indiquée. La première méthode est employée de préférence pour les scènes dans les arcatures; la deuxième, dans les grandes figures d'apôtres et dans les draperies modelées en jaune brun. Parfois aussi, comme sur l'Évangéliste, on ne peut observer aucune trace de modelé dans les draperies.

Les figures de gauche sur la planche 41 peuvent servir de spécimens du coloris. Le roi est vêtu d'un manteau rouge clair doublé d'hermine (gris bleu et blanc) et de souliers verts. La reine, en tunique verte, porte un chapeau rouge. Les cheveux sont blonds pour tous deux.

La belle figure de Jacques le Mineur est aussi d'un superbe effet de couleur: sur la chemise et la tunique vertes ressort le manteau rouge clair teinté des tons les plus foncés jusqu'au blanc. Le manteau est doublé en jaune brun.

* *
*

Les scènes de l'arcature supérieure, tant dans la première travée que dans la seconde, semblent illustrer une seule et même histoire, dans laquelle un évêque joue le principal rôle; malheureusement, par suite de l'état très fragmentaire des peintures, il est difficile de saisir l'enchaînement des scènes. Une chose est pourtant évidente, c'est qu'une bête à cornes a un rôle dans le récit. A cause de cela on peut penser à l'évêque Silvestre[1], qui disputa avec les juifs et rappela à la vie un taureau sauvage que le rabbin Zambri, adversaire de Silvestre, d'un mot, avait jeté par terre; ou bien encore à l'évêque Martin de Tours, qui calma une vache furieuse. On trouve aussi dans d'autres scènes certains traits qui, d'une manière ou d'une autre, peuvent s'adapter à ces deux légendes; comme par exemple le récit de l'apparition des anges au lit de mort de l'évêque Martin, qui est peut-être représenté dans la scène de l'arcature inférieure de la première travée. Cf. pl. 40. Néanmoins, il est difficile d'établir avec quelque certitude le sujet que représentent ces différentes scènes.

Nous pouvons faire la même observation quant aux scènes relativement bien conservées que montre la pl. 41. Il est possible qu'elles illustrent l'histoire d'Esther. Dans la première arcade on verrait alors le banquet. Dans la seconde arcade, la reine Esther devant le roi Assuérus, touchant son sceptre, dans ce cas son épée. Enfin, nous verrions dans la troisième arcade, en avant, les spectateurs — parmi lesquels Assuérus et Esther — de la pendaison d'Aman.

Il n'y a rien d'extraordinaire en soi à ce que l'histoire d'Esther soit ici représentée. Les histoires des rois de l'ancien Testament étaient particulièrement populaires pendant le XIVe siècle. Nous savons, par exemple, que le roi Henry III



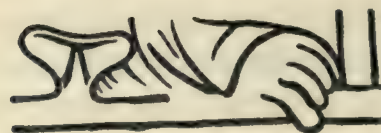


FIG. 22. BJÖRSÄTER. — UN ÉVANGÉLISTE. — D'APRÈS UN CALQUE FAIT PAR L'AUTEUR. LES FINES LIGNES TRACÉES SUR LE VISAGE ET LE COU INDIQUENT LE MODELÉ.

d'Angleterre fit orner son palais de Westminster de scènes tirées entre autres des histoires d'Ézéchias et de Nabuchodonosor.

Abstraction faite des figures d'apôtres et de l'image de Saint François d'Assise, nous n'avons donc aucune certitude relativement au sujet de ces remarquables peintures, qui sont, au point de vue de la grandeur, les plus importantes que nous connaissions dans aucune église scandinave de cette époque.

Cul-de-lampe: Fig. 23. Björsäter. — Tête de Saint Pierre. — D'après un calque fait par l'auteur.



DÄDESJÖ, SMÅLAND

PL. 16 ET 17

L'église comprenait originairement une nef et un chœur plus bas et plus étroit avec abside. Cf. fig. 24. Le chœur fut démoli vers la fin du XVIII[e] siècle. Actuellement, l'extérieur de l'église est de peu d'apparence; mais, grâce aux peintures qui couvrent ses murs et son plafond plat en planches, son intérieur en fait une impression d'autant plus grande[1].

PEINTURES DES MURS

La disposition des peintures sur les murs est la suivante: Au sommet, touchant au plafond, une bordure. Au-dessous, une zone dont les scènes sont séparées par des motifs architecturaux peints (tours etc.). Une bordure sépare cette première zone de la seconde dont les scènes sont encadrées par des arcs trilobés. Cf. fig. 25. Cette dernière zone est limitée en bas par une bordure, au-dessous

de laquelle devait sans doute se trouver une draperie peinte qui terminait l'ornementation du mur, mais il n'y en a plus trace aujourd'hui.

Les peintures murales sont extrêmement fragmentaires; les mieux conservées sont celles de la zone supérieure du mur sud. Au bout, à droite, le Christ assis sur un trône, les apôtres semblent s'approcher lentement de Lui. Les figures sérieuses et imposantes sont groupées deux à deux, absorbées dans une conversation et gesticulant vivement. Elles tiennent des livres ou des phylactères; sur les

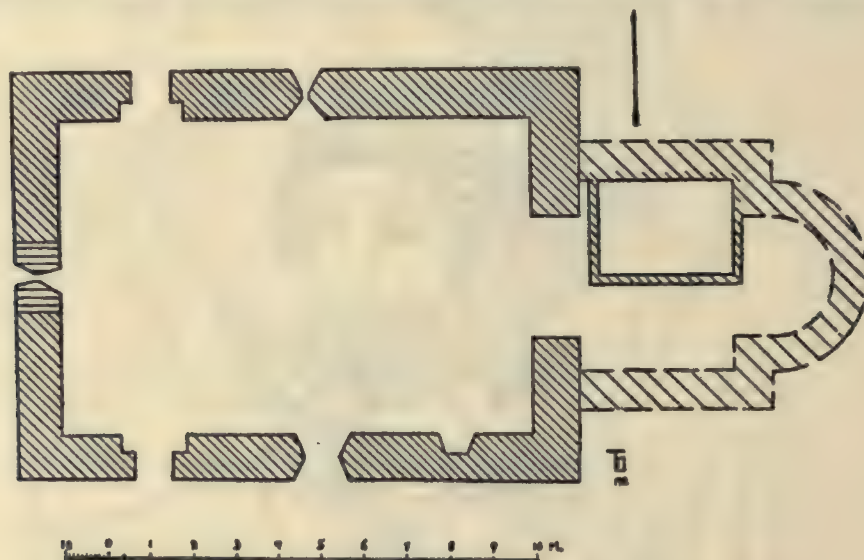


FIG. 24. DÄDESJÖ. — PLAN DE L'ÉGLISE. RECONSTRUCTION PAR E. WRANGEL.

deux phylactères visibles on lit SIMON et BARTHO(LOMEVS). A gauche de cette scène, l'Entrée dans Jérusalem.

Dans la zone supérieure du côté nord, les peintures sont encore plus effacées; elles représentent, d'après M. Rydbeck[1]: Le Baiser de Judas, la Flagellation, le Portement de la croix, le Crucifiement, les saintes femmes auprès du tombeau et la Descente aux Limbes.

Dans la zone supérieure du côté est nous trouvons le Jugement dernier.

Les peintures des zones inférieures de ces murs sont presque effacées. Elles représentaient des figures de saints, seuls, sous les arcades.

Sur le mur ouest, il semble que toutes les peintures aient été détruites, mais il est également possible qu'il n'y en ait jamais eu.

PEINTURES DU PLAFOND

Le plafond intérieur est rectangulaire et limité contre les murs par un tore sculpté et peint; il est divisé en huit panneaux, au moyen de tores de la même nature que le premier; un dans le sens de la longueur et trois dans la largeur.

Six de ces panneaux sont carrés et deux (à l'ouest) forment des demi-carrés; tous sont limités au nord et au sud par des bordures. Les panneaux situés le plus à l'ouest ont des bordures à l'ouest également.

Chacun des panneaux carrés renferme quatre médaillons, les demi-carrés en renferment trois plus petits. Ornements de feuilles d'acanthe dans les écoinçons. Les médaillons, qui, dans ce qui suit, sont énumérés de la manière indiquée dans la pl. 16 — c'est-à-dire en commençant du coin nord-est — renferment les scènes suivantes:

1. Ange assis avec chapel de fleurs[1]. Il tient un phylactère avec MA(R)COS.

2. Un roi sur un trône avec un nimbe. Il fait un geste imposant vers un serviteur vêtu d'un manteau avec col de fourrure et d'un chapel de fleurs. Le serviteur tend un livre avec fermoir. Derrière le roi, un autre serviteur, vêtu comme le premier, tient une épée avec fourreau bandé avec le ceinturon.

3. Le sein d'Abraham. Un homme assis et barbu tient devant lui un linge avec les deux mains.

4. Un ange, assis avec la jambe droite croisée sur la jambe gauche en un mouvement élégant. Sur la tête, un chapel de fleurs. Phylactère avec LVCAS.

5. L'Annonciation. L'ange Gabriel arrive avec rapidité, la main droite levée dans un geste imposant. Dans la gauche, un phylactère avec AVE MARIA. La Vierge, debout, la tête timidement penchée, a un voile sur la tête. Les mains sont levées dans un geste d'orante.

6. La Visitation. Marie, vêtue comme dans la scène précédente, saisit la main levée d'Élisabeth. Cette dernière a un chapeau à mentonnière. Arbres sur les côtés.

7. L'Annonciation de la Dormition de la Vierge. L'ange Gabriel paraît comme dans nº 5. Sur sa tête, un chapel de fleurs. Sur un phylactère ᚴᚼᛒᚱᛁᚼᛚ (Gabreal). Marie porte un riche costume avec voile et couronne; elle tient un livre. A droite, un homme barbu, coiffé d'un bonnet juif, tient un bâton avec bec-de-corbin. C'est évidemment Saint Joseph qui n'a pas de place dans la scène suivante, à laquelle il appartient en réalité. — Je reviendrai à cette scène dans le Chapitre II du Livre III.

8. La Nativité, Marie, une couronne sur la tête et à demi-couchée sur un lit, tend les deux mains vers l'Enfant dans la crèche qui forme une sorte de petite maison au milieu de la scène. Derrière celle-ci, le bœuf et l'âne regardant l'étoile. A droite, Salomé, avec chapel de fleurs et nimbe (!), tient une coupe des deux mains.

9. L'Annonce aux bergers. L'ange Gabriel, avec phylactère, bénissant. Deux bergers avec tunique. Le plus rapproché porte une gonelle[2]. Bêtes à cornes et chèvres. Au-dessus, l'étoile.

10—12. L'histoire de Saint Étienne. — 10. Saint Étienne comme valet d'écurie.

Paysage avec des arbres et une source. Saint Etienne, adolescent nu-tête avec un visage noble, adresse une prière à l'étoile. Devant lui, deux chevaux, l'un noir buvant avidement à la source, l'autre blanc, la tête entièrement tournée en arrière, regarde l'étoile. — 11. Le festin d'Hérode. Une table servie derrière laquelle se trouve Hérode avec trois convives. Hérode lève un gobelet et désigne sur la table un plat dans lequel on voit un coq. A gauche, en avant, Saint Étienne debout. Un homme le saisit par derrière. — 12. Le Martyre de Saint Étienne. Cf. pl. 17. Trois hommes, dont l'un porte un bonnet juif, lapident Saint Étienne. Deux des hommes ont des pierres dans les pans de leur vêtement. Saint Étienne, les yeux bandés, s'affaisse et fait des deux mains un geste automatique pour se protéger. D'un nuage, on voit sortir la main de Dieu bénissant. — Je reviendrai à ces scènes dans le Chapitre VI du Livre III.

13. Hérode ordonne le Massacre des Innocents. Hérode, assis sur un trône, une épée à la main. Derrière lui, un serviteur soulève un gobelet. Devant le roi, deux soldats, tous deux avec cotte de mailles et cotte d'armes — l'un, avec la cotte d'armes sur la cotte de mailles, l'autre, avec la cotte de mailles sur la cotte d'armes — et boucliers triangulaires. Le soldat à droite a un casque cylindrique à timbre plat.

14. Le Massacre des Innocents. Deux soldats et deux femmes. L'un des soldats mutile un enfant que la mère tient par une jambe. L'autre empoigne un enfant, tandis que la mère, d'une main, saisit l'enfant et, de l'autre, arrache les cheveux du soldat. En haut, la main de Dieu, bénissant.

15. La Fuite en Égypte. En avant, un homme barbu — sans doute le bon larron[1] — à la démarche dansante; sur la tête, un chapeau à bord retroussé. Il porte quelque chose sous le bras. Derrière lui, un autre homme barbu avec bonnet juif conduit l'âne sur lequel Marie, à califourchon, porte l'Enfant dans ses bras.

16. Le miracle du champ de blé. Deux cavaliers lourdement armés; avec des boucliers et des lances, arrêtent leurs chevaux devant un champ de blé et écoutent, avec une mine menaçante, le récit du paysan. Le paysan a sur la tête un chapeau au bord retroussé; il tient, dans une main, une faucille et, dans l'autre, une gerbe de blé. La femme, qui porte un chapeau à mentonnière, continue à faucher comme s'il n'était rien arrivé[2].

17—18. La chevauchée des trois rois mages. Les chevaux ardents sont en marche. Les manteaux des cavaliers sont agités par le mouvement. Le mage qui est en avant — dans le nº 18 — porte un anneau, les deux autres — dans le nº 17 — portent un vase; le plus éloigné est imberbe. Devant le premier on voit l'étoile.

19—20. L'Adoration des mages. La Madone — dans le nº 20 — figure grave et imposante, est assise sur un trône splendide. L'Enfant, la couronne sur la tête, est assis avec les jambes croisées. Il lève la main pour bénir. Dans la main gauche, un livre. La Madone est tournée vers le vieux roi chauve et barbu qui,

agenouillé avec la couronne sur son genou, tend un anneau. Au-dessus de la scène, l'étoile. En arrière — dans le nº 19, cf. pl. 17 — les deux autres rois approchent à pied. Le premier, qui est barbu, se tourne vers le second comme dans le nº 17. Tous deux tiennent un vase dans leurs mains.

21. Un ange trône sur un arc-en-ciel; il tient un phylactère.

22—23. La Sainte Vierge se prépare à sa Dormition. Dans le nº 22 on voit ses trois servantes, la première a un voile, les deux autres n'en ont pas. La première porte un vase, la seconde une colombe et la troisième un anneau. Le nº 23 représente l'intérieur d'une chapelle. A gauche, des fonts baptismaux avec un couvercle conique. A droite, un autel sur lequel on voit un calice et un livre.

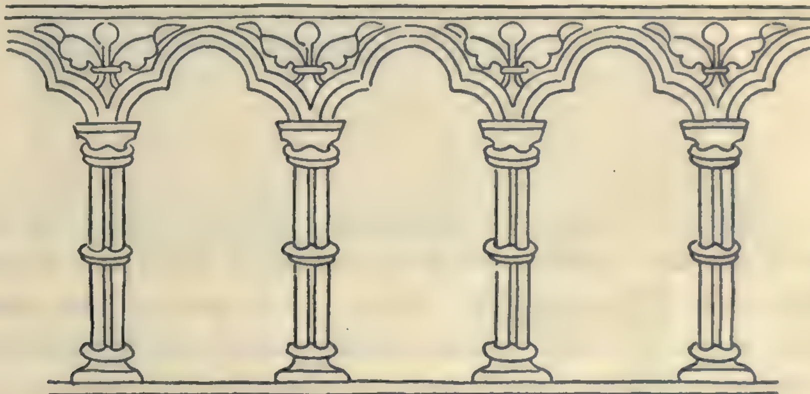


FIG. 25. DÄDESJÖ. — PARTIE DE L'ARCATURE PEINTE.

Devant l'autel, Saint Jean revêtu d'ornements archiépiscopaux et la tête découverte. La Sainte Vierge porte un riche costume et sur la tête un voile et une couronne. Elle tend à Saint Jean une branche avec feuilles. — Je reviendrai à ces scènes dans le Chapitre II du Livre III.

24. Un ange semblable à celui du nº 21, mais tourné du côté opposé.

25—30. Anges en demi-grandeur avec des phylactères.

* *
*

Les peintures de Dädesjö sont d'un coloris excessivement beau. Sur les surfaces grisblanc des murs jouent, comme en un crépuscule, les faibles couleurs des peintures que l'âge et l'homme ont rendues des plus fragmentaires; tandis que les regards sont attirés vers celles du plafond qui forment un accord harmonieux d'une beauté grandiose. Le ton dominant est donné par les surfaces veineuses d'un brun de rouille du vieux bois de pin, mises à nu aujourd'hui, l'humidité ayant détruit les couleurs. Les lignes et les taches rouges et blanches ressortent sur un fond bleu vert pâle, tandis que le dessin noir recouvre toute la surface d'une sorte de réseau irrégulier.

Sur les murs, le fond était bleu derrière les personnages. Il en était probablement de même pour le plafond. La couleur actuelle oscille entre le bleu vert

et le vert bleu. Il est à croire que la couleur primitive était bleue et qu'elle a été changée par l'humidité. Les encadrements sont peints en rouge et blanc. Les costumes sont plus généralement rouge vermillon. Les peintures murales sont des mêmes couleurs, mais le vert et le jaune y sont plus fréquents.

Toute la partie dessin est faite en gros traits noirs. Les visages sont modelés en rouge (sous le menton, sur la lèvre supérieure, près de l'arête du nez, autour des yeux et sur les joues) et en blanc (sur l'arête du nez et le long des sourcils). Les costumes ne présentent pour ainsi dire aucun modelé en couleur.

EDSHULT, SMÅLAND

PL. 42

L'église d'Edshult[1] fut démolie vers 1840. Presque toutes les données dont nous disposons sur son architecture et ses peintures nous sont fournies par une description faite dans un registre de l'église par le pasteur Jöns Adam Rosinius (mort en 1833) et par les notes et reproductions de N. M. Mandelgren[2]. Mandelgren alla à Edshult en 1847 et ses données s'appuient sur les observations qu'il a faites sur les »fondations encore visibles», sur des esquisses et des renseignements donnés de vive voix par des personnes établies dans le canton, sur la description de Rosinius, déjà mentionnée, et enfin sur l'étude des planches peintes qui, alors, étaient encore conservées dans plusieurs endroits de la paroisse d'Edshult. La plupart de ces planches doivent avoir disparu. Quelques-unes sont conservées au Musée de Stockholm, mais les peintures en sont presque effacées.

De même qu'à Björsäter, la disposition des peintures etait grandement dépendante de l'architecture de l'église.

L'église était construite en bois, probablement en poutres posées horizontalement. Elle comprenait une nef et un chœur plus étroit et moins élevé avec abside. Cf. fig. 26.

Le vaisseau, long de 15 mètres et large de 9, était divisé en trois nefs au moyen de quatre poutres et couvert par des voûtes d'arêtes en planches, qui, à en juger sur la fig. 26 semblent avoir rejoint le mur en formant une voûte en berceau; cette construction, bien qu'étrange, est parfaitement possible au point de vue technique. Il est cependant permis de penser que Mandelgren, qui n'a jamais vu l'église, s'est trompé, et qu'elle était couverte en son entier de voûtes d'arêtes du type ordinaire.

La nef était séparée du chœur, couvert d'une voûte en berceau, par un arc triomphal rectangulaire qui, dans l'opinion de Rosinius, a été sensiblement agrandi dans les derniers temps.

L'abside, dont le plan formait un demi-octogone, avait deux fenêtres sur chacun des trois côtés les plus à l'est; la fenêtre supérieure, en quatre lobes, originairement munie de vitraux, et une autre, plus bas, en plein cintre. Les murs, tant de la nef que du chœur, étaient, comme à Björsäter, revêtus de boiseries sur lesquelles étaient exécutées les peintures.

* *
*

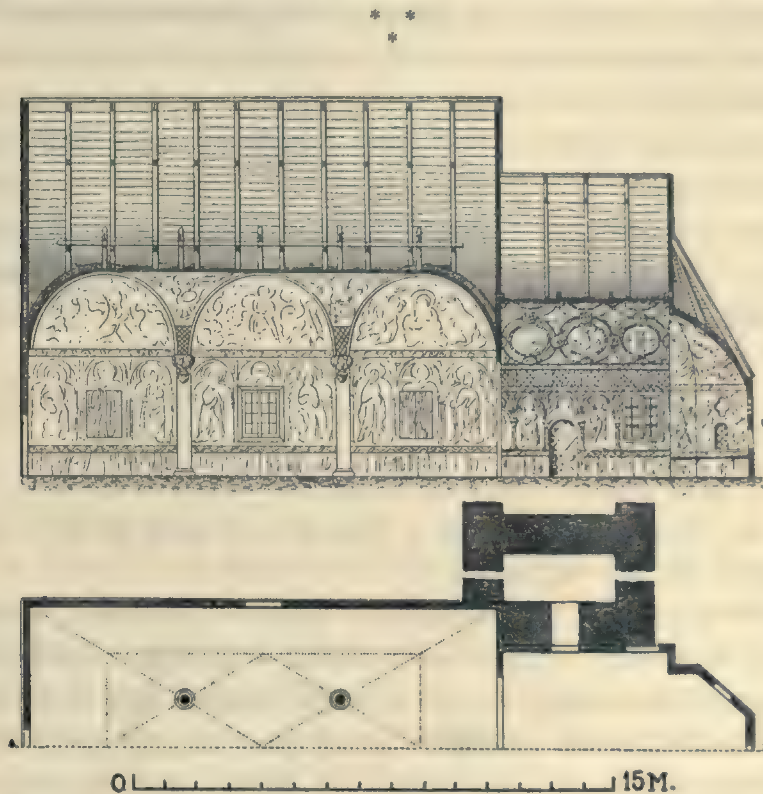


FIG. 26. EDSHULT. — PLAN ET COUPE DE L'ÉGLISE. RECONSTRUCTION PAR N. M. MANDELGREN.

Il est impossible d'acquérir une absolue certitude sur la disposition des peintures. A en juger sur la fig. 26 et la pl. 42 elle devait, dans les grandes lignes, être la suivante.

Au bas des murs, dans le chœur comme dans la nef, une draperie peinte. Au-dessus, une arcature limitée en haut et en bas par une bordure. Sous les arcades, des figures isolées ou des scènes. Suivant Rosinius, il y avait dans la nef »différentes scènes bibliques». Dans le chœur, des peintures représentent en grandeur naturelle les saints: Mathias, Mathieu, Jude, Simon, Jacques le Majeur, Paul, Jean, André, Jacques le Mineur, Bartholomé et Philippe. Au-dessus de l'arcature commençaient les voûtes. Dans la nef, elles ne paraissent avoir eu que des décorations ornementales. Cf. pl. 42: 1—4. Si l'on en juge d'après la description de Rosinius, la demi-coupole octogonale de l'abside devait être décorée des figures suivantes en grandeur naturelle: »Le Sauveur avec les anges Gabriel et Raphaël, sur les côtés dans un ovale . . . Autour du Sauveur à droite: la figure d'une femme

avec l'inscription écrite au-dessous: sancta; un ange, avec l'inscription écrite au-dessous: Stus Matheus; un lion, avec l'inscription au-dessous: Stus Marcus; à gauche, la figure d'un homme avec l'inscription: Stus Johannes; un aigle, avec l'inscription: Stus Johannes, un boeuf, avec l'inscription: Stus Lucas.» C'était donc une amplification de la scène de Deesis: le Christ dans la Mandorle; à ses côtés les anges Gabriel et Raphaël, la Vierge Marie et Saint Jean Baptiste, ainsi que les symboles des évangélistes.

La voûte en berceau du chœur était occupée par des médaillons peints dans des cadres richement décorés. Dans les écoinçons, une riche ornementation. On voit sur la planche 42: 5—8, quatre médaillons entiers et quatre autres en morceaux. Parmi les dessins de Mandelgren[1] on trouve la reproduction de deux autres médaillons. Un de ces derniers représente le quatrième jour de la création: Dieu le Père, debout, tient les deux lumières célestes, une dans chaque main. L'autre médaillon représente le cinquième jour: Dieu le Père, debout, est entouré de poissons et autres animaux aquatiques.

Pl. 42: 6—8. Scènes de l'histoire de Noé. Je reviendrai à ce sujet dans le Chapitre V du Livre III.

Pl. 42: 7. Noé reçoit l'ordre de construire l'arche. Noé et sa femme sont nus dans un lit. Un ange apparaît à Noé qui est assis et lève le bras gauche. La femme semble ne rien remarquer.

Pl. 42: 6. A gauche: Noé trahit son secret. Une table servie au bout de laquelle se tient la femme, debout, un pot-à-vin à la main. Derrière la femme, à gauche, un homme barbu avec tablier et coiffe, tourné vers la femme. Un jeune homme et un vieillard barbu et chauve (Noé) sont tournés l'un vers l'autre. Noé a le doigt levé et semble faire un récit. — A droite: Noé se sépare de sa femme; il se tient à la petite fenêtre de l'arche, la main gauche sur le volet. Il tient sa femme par la main; elle est vêtue comme dans la scène précédente. La femme fait un geste de la main gauche. Sur son épaule, un diable. Il pleut et on voit des vagues.

Pl. 42: 8. Le soin des vignes. Un homme sans barbe travaille à un arbre avec un outil (hache?).

Pl. 42: 5. En haut à gauche: Le déluge. L'arche flotte sur une mer agitée. Elle a deux petites fenêtres par lesquelles on aperçoit des animaux. — En haut à droite: Le déluge. L'arche, comme dans la scène précédente, mais complètement close. — Dessous à gauche: Un cerf courant. — Dessous à droite: Quatre étoiles brillent au-dessus d'un champ désert.

Les murs du chœur paraissent avoir été divisés comme ceux de la nef. Entre l'arcature et la voûte il semble qu'il y ait eu une zone étroite, décorée de dessins quadrillés et de motifs architecturaux. Cf. pl. 42: 9—10 et fig 26.

* *
*

Pour ce qui concerne les couleurs et la manière dont elles étaient traitées, nous devons nous en rapporter presque exclusivement à la planche en couleur de Mandelgren[1], laquelle ne mérite pas une absolue confiance. Aucune conclusion précise ne peut être tirée des insignifiants fragments de peinture conservés au Musée de Stockholm.

Le choix des couleurs rappelle beaucoup les peintures de Björsäter. Le rouge se trouve en rouge vermillon et dans plusieurs nuances de rouge brun. Le vert est employé de préférence pour les costumes, le bleu pour les fonds. Le noir, surtout comme fond dans la riche ornementation et pour le dessin. Le modelé des carnations est fait en rouge; celui des draperies, exécuté suivant les différentes manières indiquées plus haut pour Björsäter; toutefois les surfaces sans aucun modelé sont fréquentes.

HACKÅS, JÄMTLAND

PL. 15

L'église de Hackås[2] est en pierre. Elle comprend une nef et un chœur moins élevé avec abside demi-circulaire. Au cours des années elle a subi certains changements. Les peintures médiévales ne sont conservées que dans l'abside et encore n'est-ce qu'à l'état fragmentaire. Elles forment, des deux côtés de la petite fenêtre originaire de l'abside, une zone longue de 600 cm. et large de 100 cm. approximativement. Cette zone est limitée en haut et en bas par un encadrement simple. La distance entre les peintures et le plancher est de 192 cm. La naissance de la voûte de l'abside se trouve juste au-dessus des peintures.

Les scènes représentent la légende de Sainte Marguerite qui commence au nord, c'est-à-dire près du bord de l'abside, du côté gauche. Je reviendrai à cette histoire dans le Chapitre VI du Livre III.

La description des peintures sera donnée de gauche à droite.

L'emprisonnement de Sainte Marguerite? La partie gauche de la scène est détruite. Dans la partie droite, deux figures d'hommes debout.

Sainte Marguerite devant Olybrius. Ce dernier, assis sur un trône, a une couronne sur la tête et une épée dans la main. Devant lui, Sainte Marguerite donne une explication; elle a deux doigts de la main droite sur la paume de la main gauche. Elle est maintenue par un bourreau. Un autre homme, en arrière, a une main levée et tient dans l'autre une épée.

Sainte Marguerite est jetée en prison. Un homme pousse la sainte dans une porte avec crénelage. A gauche, un homme, le bras tendu vers la porte, s'appuie sur une épée.

Sainte Marguerite devant Olybrius. La scène est répartie des deux côtés de la fenêtre de l'abside. A gauche, Sainte Marguerite fait une démonstration comme précédemment. Elle est maintenue par un homme. A droite, Olybrius, assis sur son trône, lève le bras droit; de la main gauche il tient une épée.

Les tortures de Sainte Marguerite. La sainte est pendue par les cheveux qui sont enroulés sur un bâton. Sous les pieds, un brasier. Son corps nu est flagellé par deux bourreaux. Dans le haut, la main de Dieu, bénissant.

Sainte Marguerite jetée en prison et sa victoire sur le dragon. Un homme pousse la sainte comme précédemment dans une porte avec crénelage. Un autre homme montre la porte et tourne la tête du côté opposé. A droite de la tour, Sainte Marguerite, debout, sur le dos d'un énorme dragon. Dans la main gauche elle tient une croix dont l'extrémité est dans la gueule du dragon. De l'autre main elle bénit.

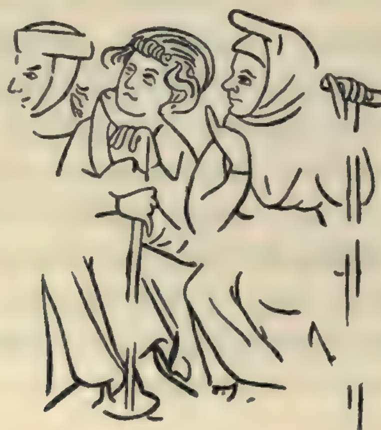
A la droite de cette scène il devait y en avoir une autre, représentant le martyre de Sainte Marguerite.

* *
*

Le coloris de Hackås est d'un caractère étrange. On n'y rencontre ni rouge ni vert, mais le bleu, le gris, le brun rouge, le brun chocolat et le jaune brun. Sainte Marguerite est toujours vêtue d'une tunique jaune brun et d'un manteau bleu, Olybrius, d'une tunique brun rouge et d'un manteau jaune brun. Les cheveux sont brun rouge.

Le fond est blanc avec des étoiles gris bleu. L'encadrement est peint en brun rouge et jaune. Le dessin est exécuté en noir, à l'exception des visages et des mains qui sont dessinés en brun rouge. Les carnations sont d'un rouge brun clair avec taches brun rouge sur les joues.

Cul-de-lampe: Fig. 27. Råda. — Détail du martyre de Saint André.



RÅDA, VÄRMLAND

FRONTISPICE ET PL. 32—38

L'église[1], qui est construite de poutres disposées horizontalement, comprend une nef et un chœur moins élevé et plus étroit, tous deux voûtés. Cf. fig. 28 et 29. La coupe de ces voûtes présente un arc tréflé: un plein cintre, prolongé de chaque côté par un arc en quart de cercle, ayant le même rayon que l'arc supérieur. La voûte et les murs de la nef et du chœur sont entièrement recouverts de peintures. Les peintures de la nef sont datées de 1494; celles du chœur de 1323. Ces dernières seules rentrent dans le cadre de cette étude.

La description des peintures sera donnée de gauche à droite.

PEINTURES DES MURS

La disposition des peintures sur les murs nord et sud, ainsi que sur les murs est et ouest au-dessous de la naissance de la voûte est la suivante. Tout en haut, une bordure; guirlande de feuilles d'acanthe; au-dessous, une zone, limitée en bas par une autre bordure de palmettes d'acanthe dans des arcs en demi-cercle. Entre cette bordure et le plancher est peinte une draperie, fixée par des anneaux à intervalles réguliers et qui finit à 97 cm. du sol. Une croix de consécration est représentée sur la draperie du mur nord.

Les peintures de tout le mur nord et de la moitié nord du mur est, représentent des scènes tirées de la légende de la Sainte Vierge. Je reviendrai à ce sujet dans le Chapitre II du Livre III.

Mur nord. On trouve sur ce mur, de même que sur le mur ouest, une inscription au-dessous de la bordure supérieure.

La Dormition de la Vierge. A gauche, une ville avec une porte, à droite, un château fort: des tours et des murailles crénelées, des toits couverts de tuiles marquées en leur milieu d'un trait ou d'un point, des rosaces à quatre lobes et des fenêtres rectangulaires.

Marie est assise sur un banc décoré d'ornements en forme de fenêtres. Penchée en arrière, les yeux fermés, la tête inclinée sur l'épaule, elle lève les mains en un geste d'orante. Elle est vêtue d'une tunique, d'un manteau et d'un voile.

Au côté droit de Marie se tiennent deux apôtres imberbes; l'un soutient l'épaule et le bras de la Vierge, l'autre porte un cierge.

Un autre apôtre imberbe est au côté gauche de Marie. Il porte sur la tête un chapel de fleurs et étend une main bénissante, tandis que de l'autre il soutient le bras gauche de la Vierge.

Tout en avant de ce dernier apôtre se tiennent deux petits personnages imberbes, tous deux avec des chapels de fleurs. L'un, vêtu d'une dalmatique, soutient de ses deux mains le bras et le coude de Marie, le second tient d'une main une bannière et presse l'autre contre sa poitrine. Plus loin, sur la droite, la scène se trouve terminée par deux anges revêtus de dalmatiques; celui de gauche porte une bannière, celui de droite, un cierge. Au-dessus de Marie, dans un nuage, un ange avec un encensoir.

Au-dessus de cette scène, cette inscription qui, comme toutes les autres, est en majuscules: HIC ANGELI FERVNT BEATAN (!) VIRGINEM.

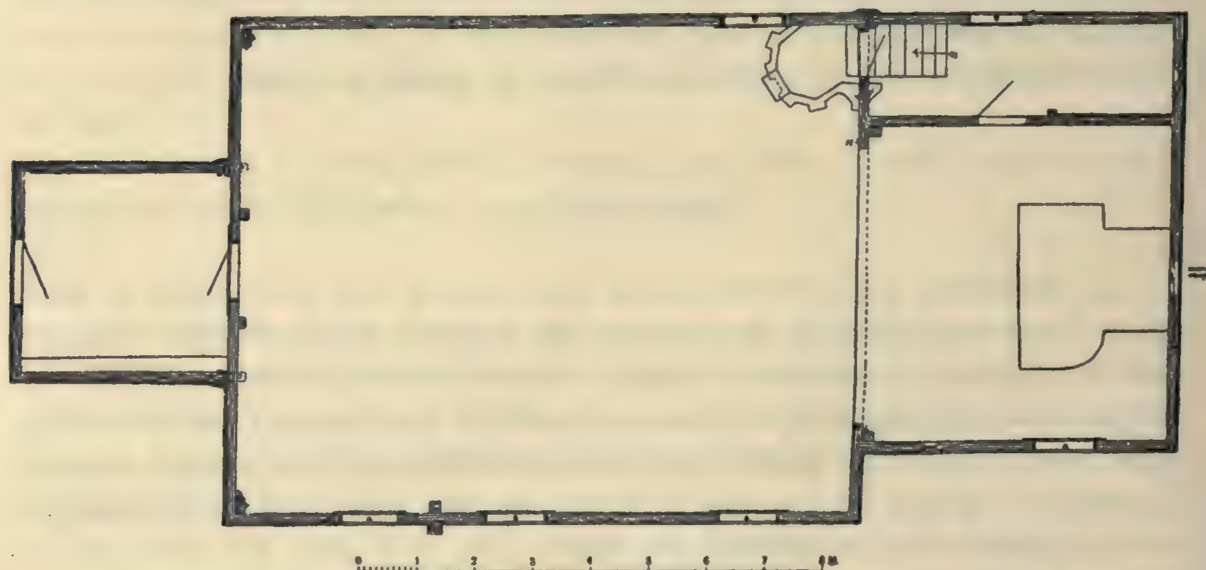


FIG. 28. RÂDA. — PLAN DE L'ÉGLISE.

Les funérailles de la Vierge. Cette peinture est extrêmement fragmentaire. Le cercueil, recouvert d'un drap, est porté, à l'avant, par deux apôtres, l'un barbu, l'autre imberbe; à l'arrière, par deux anges. Devant le cercueil, deux anges; l'un porte une bannière, l'autre, un cierge. Dans des nuages, trois anges avec des encensoirs. La scène présente encore au moins onze personnages. Deux, dont l'un porte une coiffe, semblent fixés au cercueil par le bras gauche, qui porte en même temps un bouclier, tandis que, de la main droite, ils tiennent encore l'épée. Un autre a saisi la traverse des porteurs comme pour arrêter le cortège. Un autre encore, qui a les yeux fermés, lève les mains vers le cercueil. En avant du cercueil, on remarque trois personnages avec les yeux fermés. Ils sont assis par terre et tiennent des gourdins. A leur droite, deux personnages, l'un assis avec les yeux fermés, l'autre agenouillé avec les yeux ouverts; tous deux, les mains levées et en prière. Entre eux, une figure debout, la main levée. A l'extrémité gauche et au pied des anges, un autre personnage sur le sol.

Partie inférieure du mur est. La Résurrection de la Vierge. Le cercueil re-

couvert d'un drap, est porté, à l'avant par un apôtre et un ange, à l'arrière par deux anges. Les porteurs se sont arrêtés. L'apôtre et l'ange à l'avant se retournent, et deux anges soulèvent curieusement le bord du drap, tandis que, seuls, l'apôtre et un ange tiennent les traverses. Tout au-dessus du cercueil, dans des nuages, deux anges avec des encensoirs. Plus haut, deux mains sortant du ciel, présentent une toile sur laquelle on voit le buste du Sauveur bénissant. Au côté gauche du Christ, la tête couronnée de Marie. Sur le sol, à gauche du groupe, un homme à genoux, en prière.

L'Assomption de la Vierge (entre la scène précédente et la fenêtre). La partie

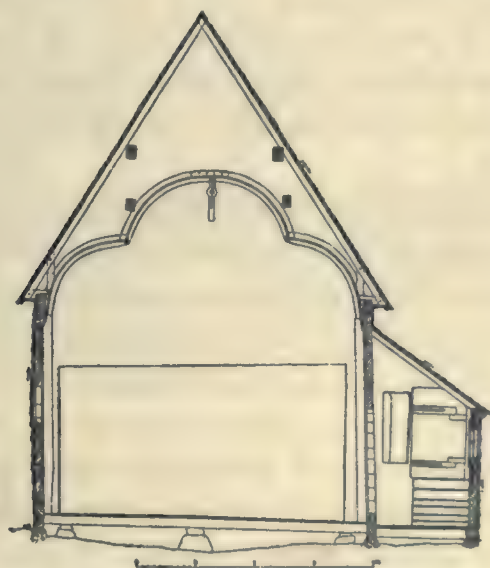


FIG. 29. RÅDA. — SECTION DU CHŒUR VERS L'OUEST.

inférieure de la scène est presque entièrement détériorée. Dans le haut on voit, dans une couronne de nuages, le Christ bénissant avec la Vierge à son côté, comme dans la scène précédente. Dans le bas, un ange à genoux, en prière.

Vient ensuite la fenêtre, originairement divisée en deux parties et aujourd'hui murée. Elle a un encadrement richement orné.

Le martyre de Saint Pierre (immédiatement à droite de la fenêtre). Une croix latine pose sur le sol. Un ange, dans un nuage, soutient la partie supérieure de la croix. Sur la croix, Saint Pierre crucifié, les pieds en l'air. Son visage est convulsé par la souffrance. A gauche, un bourreau barbu, portant une tunique et un bonnet juif, enfonce un clou dans les pieds de la victime. A droite, un homme de haut rang, barbu, vêtu d'un manteau attaché sur la poitrine et coiffé d'un bonnet extrêmement haut aux bords retroussés. Il fait, de la main droite, un mouvement d'effroi et tient dans sa main gauche une lance.

Le martyre de Saint Paul. Un homme imberbe, coiffé d'un bonnet de même sorte que le personnage le plus rapproché à gauche (dans la scène précédente) et

portant un manteau attaché sur l'épaule, brandit une épée colossale. Sa main gauche repose sur le fourreau. La partie inférieure de cette scène est fortement endommagée. La tête de l'apôtre, déjà coupée, gît sur le sol, la face tournée vers le ciel. On peut voir que le corps a été représenté à genoux, les mains levées dans l'attitude de la prière.

Le martyre de Saint André. Cette scène est séparée de la précédente par un arbre. Le saint, couvert d'une tunique, est étendu sur la croix, la tête inclinée sur l'épaule droite, les yeux ouverts.

Mur sud. Continuation de la scène précédente. Deux rangs de spectateurs ou pour mieux dire d'auditeurs[1]. Dans le rang supérieur, trois personnages debout dont l'un porte une coiffe. Au rang inférieur, trois personnes assises: une femme avec un chapeau à mentonnière et deux hommes tenant des bâtons, l'un est nu-tête, l'autre a la tête couverte d'un capuchon. Cf. fig. 27. Une tour crénelée sépare cette scène du

Martyre de Saint Bartholomé. Sous un arc tréflé, le seul que l'on rencontre parmi les peintures murales, la scène est crûment reproduite. Le saint, nu, les traits angoissés, assis sur une pierre. A gauche, un bourreau à genoux lui arrache la peau du côté droit, tandis que deux autres bourreaux lui écorchent les bras et le côté gauche. Cette scène, comme celle qui suit, a été mutilée par le percement d'une fenêtre.

Martyre de Saint Sébastien. Le saint, barbu et nu, se tient contre un arbre auquel il est attaché par les bras. A droite, un archer portant un bonnet pointu aux bords retroussés, une tunique courte et un manteau. De la main droite il désigne la victime, de la gauche, il tient son arc. Il porte à son côté un carquois. Une tour sépare cette scène du

Martyre de Saint Hippolyte. Hippolyte, imberbe et tonsuré, est à demi couché sur le sol, les jambes levées très haut. Il n'a pour tout vêtement qu'une draperie sur les hanches et lève les mains en un geste de prière. On distingue la croupe et la tête d'un cheval au galop avec une queue très fournie. Saint Hippolyte est traîné par ce cheval sur des épines et son corps déchiré saigne abondamment. Au fond, à gauche, deux hommes armés. L'un porte une cotte de mailles, une cotte d'armes longue, un chapeau en fer et une lance; l'autre, un chevalier — Valérien[2] — porte une cotte de mailles, une cotte d'armes courte, un casque cylindrique à timbre plat orné de cinq plumes, un bouclier dont le champ est divisé en trois parties et une lance porte-bannière. Cf. fig. 32. A droite de ce dernier personnage, un homme conduisant le cheval de sa main gauche et tenant un fouet dans sa main droite. Dans le fond, à droite, une colline sur laquelle se tient un petit homme qui gesticule. Il porte une tunique et un chapeau pointu. Plus bas, un roi — l'empereur Décius — indique la figure sur la colline, sans doute le dieu auquel l'empereur cherchait vainement à décider Hippolyte à offrir des sacrifices[3]. Cette scène a été mutilée par le percement d'une fenêtre et d'une porte.



FIG. 30. RÅDA. — PIGNON OUEST. D'APRÈS UN DESSIN DE N. M. MANDELGREN. LES DÉTAILS SONT TRÈS MAL COMPRIS. COMPARER LE TEXTE.

Martyre de Saint Laurent. La scène, très effacée, est la continuation directe de la précédente. Laurent, sans barbe et tonsuré, est couché sur un gril, attaché avec une grosse chaîne. Deux bourreaux sans barbe, l'un avec un bonnet pointu, le torturent avec d'énormes fourches. Derrière la tête de Saint Laurent se tient un roi — l'empereur Décius — qui, de la main droite, indique le martyr; dans sa main gauche il tient une épée. Derrière le roi, on aperçoit un personnage en prière la tête découverte, sans barbe et vêtu d'une tunique.

Partie inférieure du mur ouest. Après le moyen âge, l'arc triomphal ayant été agrandi, les peintures se sont trouvées considérablement mutilées. Une poutre au moins a été supprimée dans le bas, et l'état très défectueux dans lequel se trouvent maintenant ces peintures, en rend l'interprétation plus difficile.

Tout au-dessous de la bordure supérieure se trouve une inscription comme sur le mur nord. Au-dessous de la bordure quelques fragments des scènes suivantes.

Martyre (?) de Saint Clément. Le saint a une barbe et il porte une tiare et une chape. Les mains sont tenues à la hauteur de la poitrine en position de prière. Seules, les lettres NS, à la fin de l'inscription, se distinguent clairement. A la droite de Saint Clément, un toit pointu couvert en tuiles. La main bénissante de Dieu sort des nuages. Ce détail a été tout à fait mal rendu sur la fig. 30.

Martyre de Saint Denis. De la figure du saint, on ne voit qu'une partie de

la tête non couverte, tonsurée et avec barbe. A gauche, un bourreau sans barbe avec un bonnet pointu aux bords retroussés. Entre ce bourreau et Saint Denis, un arbre. Il est évident que le saint était représenté à genoux. La tête, entourée d'un nimbe, n'est pas encore tombée sur le sol, comme dans la scène de Saint Paul. Inscription au-dessus: DYONISIVS.

Saint Olof. Entre deux tours, le buste du roi assis. Il a une barbe et porte la couronne. Le costume se compose d'une chemise visible au cou, d'une tunique avec un large tour de cou et d'un manteau tombant librement sur les épaules. Dans la main droite, une hache, dans la gauche, un ciboire. Inscription au-dessus: OLAVS.

L'évêque Petrus, avec barbe, revêtu de la mitre et de la chasuble. A côté de lui, à gauche, une crosse avec sudaire. Il lève la main, bénissant. A droite, les têtes de deux hommes agenouillés devant l'évêque. Tous deux portent des bonnets pointus aux bords retroussés. L'un a une barbe, l'autre n'en a pas. Le premier lève les mains en geste de prière. Juste au-dessus du bout de ses doigts commence un phylactère avec: DO*MI*NO ASLONE ET BONDONE ACTU . . . En dehors (à droite) du phylactère on voit les lettres RGE . . . Au-dessus, on lit sur la légende: ANOD (!) DO*MI*NI MCCCXXIII DO*MI*NO EP*ISCOP*O PETRO REGENTE ISTA SVNT SCRIPTA DE BEATA VIRGINE MARIA. On ne peut douter que le portrait d'évêque ne représente l'évêque Petrus mentionné dans l'inscription au-dessus. Depuis longtemps[1] il a été identifié avec Petrus, 1322—1336, évêque du diocèse de Skara dont la province de Värmland faisait partie. L'année 1323 désigne évidemment l'année où la peinture a été exécutée. Je reviens ci-dessous au contenu de la scène.

Une tour sépare la scène suivante de la précédente. Les peintures sont fortement endommagées. On peut néanmoins distinguer les bustes de six personnages. A l'extrémité gauche, une figure tournée vers la droite le bras levé; ensuite une autre, de face, toutes deux nu-tête. Puis un homme avec un chapeau sur la tête, tenant une main sur sa poitrine. Plus loin, un homme nu-tête et une femme avec chapeau à mentonnière face à face, les mains unies et très haut levées. Enfin, à l'extrémité droite, un personnage avec chapeau à larges bords retroussés formant une pointe sur le devant[2]. L'une de ses mains est levée. Il est tourné vers la gauche.

Les pignons sont limités, contre les arcs de la voûte, par une suite de petits arceaux avec rosaces aux sommets.

Partie supérieure du mur ouest. Couronnement de Marie. Cette scène est extrêmement endommagée. Le Christ et Marie sont assis sur un trône à dossier. Le trône repose sur un socle supporté par de petites arcades dont l'architecture est une combinaison simplifiée des arcades des peintures de la voûte. Le type des colonnes est emprunté des arcades inférieures et la forme en fer à cheval, des arcades supérieures. Le Christ pose, de la main droite, la couronne sur la tête de la

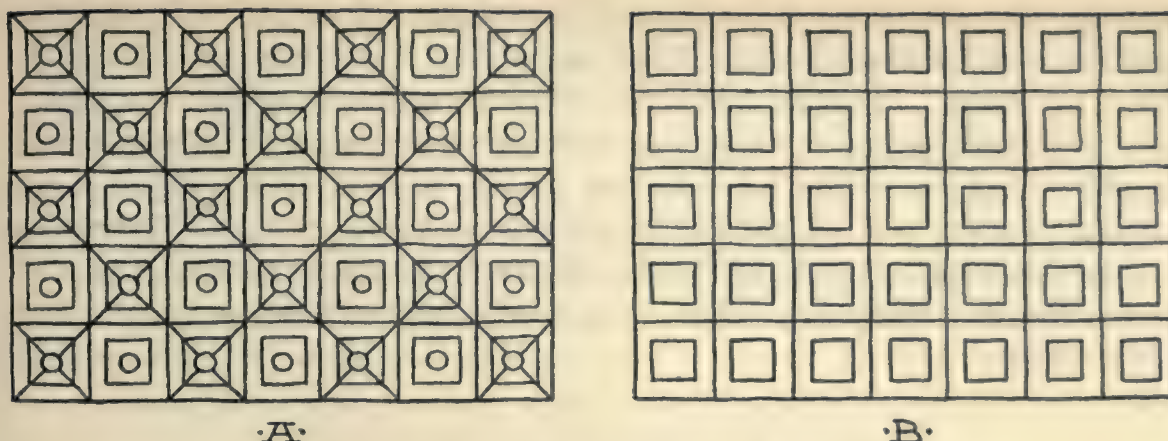


FIG. 31. RÅDA. — DESSINS DU FOND DU PIGNON EST.

Vierge en adoration et tient dans sa main gauche le globe. Il est vêtu d'une tunique et d'un manteau. Marie porte une tunique et un voile.

De chaque côté du groupe formé par Marie et le Christ, quatre personnages. Tout près du trône, un ange avec un cierge, puis une figure de saint. Le saint de droite a une couronne sur la tête. Celui de gauche a sous ses pieds une figure de roi accroupi, une épée à la main. Il est à croire que ce saint n'est autre que Saint Olof. Vient ensuite de chaque côté un second ange avec un cierge. Aux extrémités de droite et de gauche, deux petites figures agenouillées, sans nimbe. Elles prient, et un phylactère s'échappe de leurs mains. Celle de gauche est un homme vêtu d'une tunique, la tête découverte et entièrement chauve. Celle de droite est une femme portant une tunique et un chapeau à mentonnière. Je reviens dans ce qui suit à la signification de ces deux dernières figures.

Partie supérieure du mur est. La Trinité. Toute la scène et en particulier la face du Christ sont endommagées. Dieu le Père est assis sur un banc avec un coussin, les pieds posés sur le globe terrestre, qui est divisé en trois parties: celle du bas, demi-cercle avec lignes noires ondulées sur fond blanc, les deux autres, au-dessus, quarts de cercle; celle de gauche, blanche, celle de droite, verte. La hauteur de la figure de Dieu le Père est de 178 cm., c'est-à-dire plus grande que nature. Les cheveux, partagés par une raie, forment deux petites boucles sur le front et tombent sur les épaules. Dieu le Père est vêtu d'une chemise dont on voit le tour de cou, et d'une tunique. Sur la tunique, un manteau qui tombe en plis abondants sur les épaules et qui est attaché sur la poitrine par une agrafe. Dieu le Père tient devant lui la croix avec la figure du Rédempteur. La croix est appuyée contre le globe terrestre. Au-dessus de la tête du Christ, la colombe. De chaque côté de Dieu le Père, dans des nuages, deux anges avec des encensoirs. Aux deux côtés du trône de Dieu le Père, la Vierge et Saint Jean Baptiste en adoration; la première porte un manteau, un voile et une couronne; le second, nu-pieds, a des boucles flottantes. Derrière la Vierge et Saint Jean Bap-

tiste, de chaque côté du trône, deux figures portant des cierges. Les deux qui sont les plus rapprochées de la figure centrale ont des ailes et sont par conséquent des anges. Les deux autres sont vêtues de manteaux et n'ont pas d'ailes. Des deux côtés du globe terrestre on voit deux personnages se traînant vers la gauche. Celui de gauche a la tête nue, celui de droite a un capuchon. Je reviendrai plus loin à la signification de ces figures.

Le fond est à dessins. Cf. fig. 31. Dessin A derrière les personnages sur les côtés. Dessin B derrière la Trinité. Les dessins sont exécutés en rouge et vert sur fond blanc.

PEINTURES DE LA VOÛTE

La voûte centrale est occupée par deux arcatures, séparées au sommet de la voûte par une bordure formée de doubles palmettes d'acanthe dans des encadrements ronds. Les arcatures sont terminées en bas par une étroite bordure avec un ruban en zigzag. Les arcades, au nombre de cinq de chaque côté, sont formées de colonnes, décorées d'une ligne ondée et avec de grandes rosaces comme chapiteaux. Les arcs sont triples, légèrement formés en fer à cheval et s'élancent de courts arceaux latéraux, de forme pour ainsi dire tréflée. Dans les écoinçons, des ornements. Sous les arcades, sont assis des prophètes avec phylactères et le roi David tenant une harpe. Les figures ont environ deux tiers de la grandeur naturelle.

Côté sud. — Jérémie. Sur le phylactère: IEREMIAS PROFETA. Des boucles de cheveux et de barbe forment des rayons autour de la tête. Il est vêtu d'une tunique et montre du doigt son phylactère.

Isaïe. Sur le phylactère: ISAIAS PROFETA. Visage sans barbe. La main droite, posée en travers du phylactère, fait un geste indicateur. La main gauche est levée. Il est vêtu d'un ample manteau avec capuchon (baissé). Houseaux à dessins et bonnet juif aux bords retroussés. Il se tourne vers

Habacuc. Sur le phylactère: ABACVG PROFETA. Visage barbu, en profil. La bouche est tirée et l'œil regarde de côté. Il porte un manteau, des houseaux à dessins et un énorme bonnet dont la pointe retombe en avant. Il est tourné vers Isaïe.

Ézéchiel. Sur le phylactère: EZCHEHIEL PROFETA. Il a un visage barbu et l'index de la main droite levé en l'air. Il appuie la main gauche sur un bâton. Il est vêtu d'une tunique et d'un bonnet juif aux bords retroussés.

Daniel. Sur le phylactère: DANIEL PROFETA. La figure est très endommagée. Daniel, la tête découverte paraît avoir eu une barbe et avoir été revêtu d'un manteau. Il lève la main droite.

Côté nord. — Élie. Sur le phylactère: ELIAS PROFETA. Visage barbu. Il porte un manteau et un bonnet juif.

Genèse (!). Sur le phylactère: IENECIS PROFETA. Visage sans barbe. Il est vêtu d'une tunique et d'un ample vêtement avec capuchon pointu relevé sur la tête. Il se tourne, la main levée, vers

Esther (!). Sur le phylactère: ESTER PROFETA. Il a un visage barbu et est vêtu d'une tunique et d'un bonnet juif aux bords retroussés. Il est tourné vers Genèse, faisant de la main droite un geste indicateur.

Moïse. Sur le phylactère; MOISES PROFETA. Visage barbu, tête découverte avec une grande corne sur le crâne. Sur le front, deux petites boucles. Il est vêtu d'un manteau noué sur l'épaule et se tourne vers

Le roi David, qui est assis faisant face à Moïse et jouant sur une grande harpe. Il a une barbe et porte un manteau et une couronne.

* *
*

La voûte centrale est séparée des voûtes latérales par un tore sculpté et peint. Chaque voûte latérale est occupée par une arcature. Au sommet, une bordure en zigzag, de même apparence que celle de l'autre côté du tore sculpté. Les voûtes latérales rejoignent les murs juste au-dessus de la bordure en guirlande d'acanthe, laquelle forme, par conséquent, la limite inférieure des scènes peintes sur les voûtes latérales. Les arcades, au nombre de six dans chacune des voûtes latérales, sont formées de colonnes à fortes bases, fûts décorés de larges lignes ondulées avec une rosace au milieu et chapiteaux à feuilles, qui soutiennent des arcs en ogive à deux redents. Les arcs sont surmontés par des gâbles, richement décorés. Pinacles entre les gâbles.

Sous les douze arcades se trouvent les apôtres. Quelques-uns seulement ayant pu être identifiés, tous sont numérotés dans ce qui suit. Les figures ont environ deux tiers de la grandeur naturelle.

Voûte latérale sud. — 1. Saint Pierre. Barbe courte et tonsure. Vêtu d'une chasuble. La main droite levée; dans la gauche, deux énormes clefs.

2. Saint Paul. Chauve avec longue barbe. Il est vêtu d'un manteau dont les pans tombent sur le bras droit. Dans la main droite, une épée; dans la gauche, un livre tenu par le haut.

3. Saint André (?). Barbu, porte une aube, une dalmatique et une chape. De la main droite il fait le même geste que Saint Pierre. Dans la main gauche, un livre ouvert.

4. Saint Jean (?). Sans barbe, vêtu d'un manteau attaché sur la poitrine. La main droite appuyée sur un pupitre sur lequel est un livre. Geste indicateur de la main gauche.

5. Apôtre, sans barbe, vêtu d'un manteau drapé sur les épaules et le bras droit. Dans la main droite, un livre ouvert tenu par le haut; la main gauche est levée.

6. Saint Bartholomé. Barbu et tonsuré. Porte une aube et une dalmatique.

La main droite tient un phylactère auquel pend un sceau. Dans la main gauche, la peau arrachée.

Voûte latérale nord. — 7. Apôtre. La figure est endommagée. Visage imberbe en profil. Il est vêtu d'un manteau attaché sur la poitrine. Geste indicateur d'un doigt de la main droite; dans la main gauche, un livre ouvert. Il se tourne vers le suivant.

8. Apôtre. Sans barbe, vêtu d'un manteau tombant librement sur les épaules. De la main droite il fait le même geste que Saint Pierre. Dans la main gauche, un livre. De la même main il soulève le manteau tenu entre le médius et l'annulaire. Il est tourné vers le précédent.

9. Apôtre. Visage et costume comme Saint Pierre. Dans la main droite, un livre. La gauche est levée. Il se tourne vers le suivant.

10. Apôtre. Visage barbu en profil. Il porte un manteau attaché sur la poitrine, un des pans est soulevé par le coude gauche. De la main droite il indique son front ou ses yeux. Dans la main gauche il tient un livre en équilibre d'une manière compliquée. Il se retourne vers le précédent.

11. Apôtre. Barbu, tonsuré, vêtu d'un manteau drapé comme celui du nº 5. Geste indicateur de la main droite. Dans la main gauche, un livre. Il est tourné vers le suivant.

12. Apôtre. Sans barbe, vêtu d'un manteau tombant librement sur les épaules. Ce manteau est soutenu vers la taille par la main gauche qui, avec la droite, tient un livre à la hauteur de la poitrine. Il est tourné vers le précédent.

* *
*

En dehors des figures qui entrent dans les scènes légendaires, il y a surtout trois groupes de deux personnages chacun qui captivent notre intérêt, savoir: les deux hommes Aslo et Bonde agenouillés devant l'évêque Petrus, les deux figures rampant au pied de la Trinité et l'homme et la femme agenouillés aux extrémités gauche et droite dans la grande scène du Couronnement de la Vierge. Ces figures n'ont pas de nimbe. Elles se présentent en outre de telle manière que leur présence ne peut s'expliquer par des raisons d'iconographie religieuse. On peut donc supposer qu'elles représentent des personnages qui appartiennent non pas à la légende mais à l'histoire.

Les figures de ce genre que l'on voit dans le Couronnement de la Vierge se prêtent plus facilement que les autres à cette interprétation. Un homme et une femme, à genoux, priant et tenant un phylactère: c'est là la forme typique pour la représentation des donateurs. Et du reste les proportions de pygmées de ces figures, par rapport aux figures sacrées reproduites dans les scènes, confirment encore cette supposition.

Les deux hommes qui se trouvent au-dessous de la scène de la Trinité

rampent sur le sol à gauche et se dirigent vers la Madone. Tous deux sont simplement vêtus: celui qui est en avant porte une tunique, le second, une tunique avec capuchon — une cagoule — vêtement qui, en France, n'était porté en dehors des moines que dans les classes les plus humbles[1]. Il me semble donc assez probable que nous nous trouvons ici en présence d'une représentation du peintre et de son aide, qui cherchent un refuge auprès de la Vierge.

Enfin, en ce qui concerne les deux hommes, Aslo et Bonde, agenouillés devant l'évêque Petrus, diverses interprétations les présentent soit comme les peintres, soit comme les anciens de l'église[2]. Ce fait que sur le phylactère Aslo est appelé Dominus indique précisément que ces portraits sont ceux d'hommes de haut rang; le mot DOM*I*NO doit se rapporter aussi à BONDONE. Dans les relations avec les autorités ecclésiastiques c'était les anciens qui portaient parole au nom des paroissiens[3]. Étant donné que les portraits des donateurs, aussi bien que ceux des peintres sont probablement reproduits ailleurs, il doit pouvoir être permis de supposer que ceux qui nous occupent sont ceux des anciens.

* *
*

L'effet produit par le coloris dans son ensemble était basé sur une richesse harmonieuse de rouge vermillon et de bleu céleste, aussi prononcée que dans un manuscrit français du XIIIe siècle. Le rouge est généralement assez bien conservé, par contre, le bleu est fortement endommagé. L'humidité, particulièrement, a dans plusieurs endroits (surtout sur la voûte) donné à la couleur un ton verdâtre. En plus de ces deux couleurs principales, on voit encore du brun (brun jaune, brun gris et brun chocolat foncé), du vert (presque effacé), du noir et du blanc.

Les couleurs sont employées de la manière suivante:

Rouge vermillon: comme fond au-dessus des gâbles dans les voûtes latérales, et derrière les figures des prophètes, en alternant alors avec le bleu (de deux en deux), dans les nimbes, les costumes, les bannières, les ailes des anges etc.

Bleu céleste: comme fond de toutes les scènes sur les murs à l'exception de la partie supérieure du pignon est et derrière les prophètes, en alternant avec le rouge; dans les costumes etc.

Brun jaune: dans les draperies au bas des murs etc.

Brun gris: dans les costumes, pour les nimbes etc.

Brun chocolat foncé: modérément dans les costumes, bordures etc.

Blanc: comme première couche de couleur dans toutes les peintures, dans les costumes etc.

Noir: pour tout ce qui est dessin.

Quant à la couleur des costumes, tous les apôtres ont un manteau rouge et une tunique bleue ou le contraire. Dans la scène de la Trinité, Dieu le Père a une tunique rouge et un manteau brun gris, le Christ a un linge blanc autour

des reins. Dans cette scène, la Sainte Vierge a un manteau vert (un manteau gris brun dans la scène de la Dormition), Saint Jean Baptiste, un manteau brun foncé. Les deux peintres (?) ont des costumes blancs.

La carnation est blanche avec un léger modelé en brun clair. Pour la bouche, une ligne ou une petite tache rouge.

Le modelé fait entièrement défaut dans les costumes des prophètes et pour les personnages du Couronnement de la Vierge, sans doute par suite de la place peu en vue qu'occupent ces figures. La plupart des autres figures ont des costumes modelés. Le modelé ressort plus particulièrement dans les apôtres; il est produit, d'une part, par ce fait que les parties en lumière sont laissées en blanc, tandis que les couleurs sont uniquement réservées aux parties qui sont dans l'ombre, de l'autre, il ressort des différents tons donnés aux surfaces colorées au moyen de couches de peinture superposées.

* *
*

Je reviendrai aux autres peintures monumentales en Suède pendant l'époque gothique dans la Conclusion.

Cul-de-lampe: Fig. 32. Råda. — Détail de la scène du martyre de Saint Hippolyte.



LIVRE DEUXIÈME

ÉVOLUTION DU STYLE

PREMIÈRE PARTIE

ÉPOQUE DE FORMATION DU STYLE GOTHIQUE

CHAPITRE PREMIER

LE STYLE FRANÇAIS EN NORVÈGE

LE MAÎTRE DE LA MAJESTÉ. — LE MAÎTRE DE TORPE

LE MAÎTRE DE LA MAJESTÉ

D'après le sujet du tableau nous appellerons le peintre qui a exécuté le devant d'autel de Hitterdal le Maître de la Majesté. Ainsi que nous l'avons déjà vu, la représentation du Christ dans sa Majesté revient souvent dans la peinture norvégienne pendant l'époque gothique. Plusieurs autres de ces maîtres anonymes auraient droit par conséquent au même nom, mais aucun d'eux n'a su, autant que le maître du devant d'autel de Hitterdal, donner à la figure du Sauveur l'expression saisissante de toute puissance et de justice qui caractérise la conception médiévale du Rex tremendæ Majestatis.

En ce qui concerne la composition, le Maître de la Majesté est peut-être de tous les peintres de la Norvège pendant l'époque gothique celui qui occupe le rang le plus élevé. La manière de grouper les apôtres est magistrale, donnant tout à la fois une impression de liberté et de cohésion. Sans avoir jamais recours à la symétrie dans aucun des groupes, le maître est parvenu à imprimer à chacun d'eux le caractère d'un tout décoratif. Il a su donner la même homogénéité à la composition du tableau dans son ensemble. Ceci tient en partie à ce qu'il s'est servi de l'effet symétrique dans les groupes relativement les uns aux autres. Ainsi, dans les deux groupes supérieurs, par la position et par les gestes, les figures des extrémités qui tiennent des phylactères correspondent entre elles aussi bien que Saint Pierre et Saint Paul; et pour ce qui concerne les groupes inféri-

eurs, c'est avant tout la position caractéristique des personnages aux jambes croisées (les deux figures des extrémités) qui unit les groupes.

Le style des figures est caractérisé par la nervosité du mouvement. Le geste joue un rôle prépondérant. Il faut observer, entre autres, la démonstration dialectique de l'apôtre qui se tient à côté de Saint Paul. La pose des jambes est souvent guindée.

La nervosité du mouvement se reflète dans la richesse du jeu des lignes. Les vêtements sont amples et finement plissés. Les ourlets forment dans le bas des contours en zigzag, accentués par des lignes blanches; toutefois ces lignes ne sont que rarement brisées et forment au contraire de souples ondulations.

Le style est empreint d'une expression très forte. Le mouvement dans les lignes, et plus particulièrement dans le contour des ourlets, n'est pas exclusivement un ornement, comme on le rencontre si souvent dans l'art byzantin ou influencé par le style byzantin; il répond à une tension, à une intensité mentale des personnages qui éclate pour ainsi dire dans l'inquiétude des formes.

* *
*

Le tableau de Tingelstad I a une très grande affinité avec le devant d'autel de Hitterdal. Nous y retrouvons la richesse de plis fins et le type élégant du visage minutieusement dessiné, caractéristiques pour le Maître de la Majesté. Il est bon d'observer aussi le dessin des yeux, la longue ligne arquée des sourcils et la pupille isolée des contours de l'œil. Par contre, les ourlets soulignés de blanc manquent dans le tableau de Tingelstad I, lequel a dû être exécuté dans l'atelier du Maître de la Majesté, peut-être même de sa propre main.

* *
*

Comme je l'ai indiqué auparavant[1], c'est en France que nous devons chercher les sources du style du Maître de la Majesté. C'est le style que nous retrouvons dans toute sa pureté classique dans le psautier de la reine Ingeburge (Musée Condé à Chantilly) qui date du commencement du XIIIe siècle[2]. Ce style atteint sa forme la plus typique vers le milieu du siècle et n'a rien produit de plus célèbre que les »Bibles moralisées«, qui remontent à cette époque. Au même temps et au même style appartiennent les deux psautiers — extrêmement semblables — de la Bibliothèque royale de Copenhague (ms. 1606)[3] et de la collection de M. Pierpont Morgan[4].

C'est là le style qui caractérise le Maître de la Majesté. Cf. pl. 1—3 et la pl. 43 à gauche. Même mouvement, même prédilection pour l'accumulation des plis souples. Même ligne blanche accompagnant les contours de l'ourlet dans le bas. Le visage est maussade avec le nez long et un contour très creusé entre la pointe et les ailes. Les pieds grands, larges dans la partie d'avant, avec les orteils écartés.

C'est encore en France que nous renvoie l'élégante bordure blanche en guirlande du devant d'autel de Hitterdal. Elle se trouve fréquemment avec des formes un peu variées dans le psautier de Saint Louis (Bibl. nat., lat. 10525). Typique pour la France est également la couleur bleu céleste qui, à côté du rouge et du vert, caractérise le coloris du tableau. Dans aucun autre devant d'autel de Norvège on ne trouve autant de bleu. En outre, la présence de la légende de Saint Gilles dans le tableau de Tingelstad I ne peut que confirmer davantage encore l'opinion par nous exprimée au sujet de l'influence française.

Comme nous l'avons vu dans l'Introduction, le psautier de Copenhague était déjà en Norvège peu de temps après son exécution et il est à croire que ce n'est pas le seul manuscrit enluminé appartenant à ce style qui se soit trouvé dans le pays. Au reste, vers le milieu du siècle les communications avec la France étaient assez actives.

Étant donné ces circonstances, il ne peut y avoir aucune difficulté à expliquer la présence en Norvège du style que nous rencontrons chez le Maître de la Majesté. Le maître peut avoir étudié en France, ou bien encore il a été inspiré en Norvège par des manuscrits enluminés français. Il semble indiscutable que ce devant d'autel a véritablement été exécuté en Norvège car, ainsi que je le montrerai dans ce qui suit, le Maître de la Majesté a donné naissance à une école. Par contre, il est plus difficile de déterminer si le maître était un Norvégien ou un Français établi en Norvège. Un détail — la forme originale des reliures dont le dos forme saillie dans le haut et dans le bas en dehors de la reliure — constitue un appui, quelque faible qu'il puisse être, pour la supposition que le maître appartenait au pays par sa naissance. Je n'ai jamais rencontré cette forme en France. En Norvège elle est générale pendant le XIIIe siècle et en Angleterre elle n'est pas rare. Tout porte à croire qu'elle a passé d'Angleterre en Norvège.

Comme je l'ai déjà indiqué[1], ce grand maître et son école travaillaient selon toute probabilité à Oslo, l'ancien Christiania, qui était la ville la plus importante de la Norvège méridionale[2]. La situation des églises dans lesquelles ont été trouvées les œuvres du maître et de son école confirme cette hypothèse.

A en juger par son style, le Maître de la Majesté devait travailler vers le milieu du siècle. On n'a aucune raison pour attribuer au devant d'autel de Hitterdal une date postérieure; quant à l'église elle-même, M. Dietrichson[3] fait remonter sa construction à 1250 environ.

* *
*

La relation entre le tableau de Hitterdal et le tableau de Tingelstad II n'est pas difficile à saisir. Les demi-colonnes avec leurs chapiteaux de feuilles se retrouvent dans cette dernière œuvre, de même l'ornementation de traits blancs sur les fûts des colonnes, mais tout y est plus grossier de forme. Nous observons la même richesse

de lignes dans la manière de traiter les costumes, toutefois les formes sont plus anguleuses et plus larges. Les souples plissés sont remplacés souvent par de grandes surfaces triangulaires: regarder le manteau de la Madone. Le fin contour blanc des ourlets a disparu.

Les visages sont anguleux, le menton grêle, les sourcils haut placés tout obliques. Dans le devant d'autel de Tingelstad II, le type barbu, aussi bien que le type non barbu, ramène au Maître de la Majesté. Comparer par exemple le visage du berger qui est en avant dans l'Annonce aux bergers avec celui de Saint Paul, et le visage de l'Enfant Jésus avec le type de figure sans barbe dans le tableau de Hitterdal.

Il semble que le tableau de Tingelstad III ait été exécuté par le même maître que le tableau de Tingelstad II. Nous y voyons le même style grossier adopté pour les plis larges et anguleux. Cf. pl. 3 et 2. Observer à quel point la figure de Judas, et particulièrement la position des jambes dans le tableau nº III, rappelle l'ange de l'Annonciation dans le tableau nº II.

Le tableau de Tingelstad III possède aussi une très grande analogie de style avec le tableau de Hitterdal. L'élégante guirlande de feuilles de ce dernier a beaucoup d'affinité avec l'ornementation des écoinçons dans le premier.

Au contraire, le dessin des yeux et du nez en particulier distingue les devants d'autel de Hitterdal et de Tingelstad I des tableaux de Tingelstad II et III. Dans ces derniers, il faut observer les sourcils obliques, la pupille touchant au contour supérieur de l'œil et l'absence des ailes du nez. Dans les premiers, ainsi que nous l'avons déjà vu, les sourcils sont normaux, la pupille isolée et les ailes du nez marquées.

Le style qui unit les tableaux de Tingelstad II et III porte le signe de la décadence, malgré cela la relation entre eux et le Maître de la Majesté est si évidente que nous sommes en droit de les attribuer à un ou deux élèves du maître; en d'autres termes, à son école. Aucun de ces tableaux ne peut rivaliser avec les œuvres du maître, néanmoins ils sont sensiblement au-dessus de la moyenne.

L'école semble avoir hérité tout spécialement de l'admirable talent de composition que nous trouvons chez le Maître de la Majesté. La manière dont les personnages ont été amenés à remplir la surface du médaillon sur le devant d'autel de Tingelstad III, témoigne d'un goût cultivé et d'une main exercée.

* *
*

Le développement du style riche et souple du Maître de la Majesté en la forme grossière et anguleuse du devant d'autel de Tingelstad II et III s'est-il produit en Norvège et sans être provoqué par une influence étrangère? Probablement non. Un semblable développement de style a eu lieu en France. Du style des »Bibles moralisées», dont nous avons déjà vu que le devant d'autel de Hitterdal porte l'empreinte, sont nées, particulièrement dans le nord de la France, plusieurs

écoles d'un caractère vulgarisé et provincial, au moment où florissait à Paris un art de cour revêtu des qualités les plus fines et les plus élevées. D'après son œuvre la plus typique, le Comte Vitzthum[1] a appelé une de ces écoles de province l'école de »Liber floridus» (Bibl. nat., lat. 8865). Cf. pl. 2 et 43. Les deux représentations de la Madone offrent un style raide et cassé, de grands plis en diagonale, de grossiers zigzags marquant les ourlets. Le visage lui-même, avec les joues creuses, le menton grêle et la tache rouge très marquée sur les joues, est, dans l'ensemble, conforme dans les deux images. Les motifs architecturaux de la planche 43 reportent également la pensée au devant d'autel de Tingelstad II.

Je ne prétends pas dire par là que l'influence exercée sur les œuvres norvégiennes découle précisément de cette école; je veux seulement montrer que la transformation du style en Norvège s'explique plus facilement si l'on admet que l'influence française a continué à se faire sentir. Peut-être bien aussi les manuscrits enluminés ont-ils influé sur ce développement. Les Bibles d'origine française en particulier, qui, pendant la deuxième moitié du XIII[e] siècle étaient répandues dans les diverses parties de l'Europe et dont presque toute bibliothèque possède des exemplaires, présentent souvent un style ainsi provincialisé. Dans la »Bible de Aslak Bolt», déjà mentionnée dans l'Introduction, nous avons encore un manuscrit enluminé de cette sorte, importé en Norvège pendant le moyen âge.

Pour ce qui concerne l'époque de production de l'école du Maître de la Majesté, il faut sans doute la fixer vers l'année 1275. Ceci concorde du reste également avec ce qui a déjà été dit relativement au rapport de style avec »Liber floridus", exécuté entre 1250 et 1270.

LE MAÎTRE DE TORPE

L'impression produite par ces peintures, conservées dans leur milieu d'origine, le demi-jour de la petite église en bois, est inconcevable. La rayonnante beauté des couleurs est égalée par la composition étrangement claire et étudiée. L'immense figure du Christ assis — qui a plus de 200 cm. de hauteur — sur la large zone centrale, domine tout. Des deux côtés, les apôtres sont alignés dans les zones plus étroites, leur grandeur égale la moitié de celle du Christ. Plus bas, des zones moins larges encore, couvertes des scènes de la légende de Sainte Marguerite, et dans lesquelles l'échelle des personnages ne représente que la moitié de celle des apôtres.

Le style est primitif, d'une force saisissante, singulièrement mouvementé: poses et gestes outrés. Les physionomies sont des plus marquées bien que dans la forme

la plus simple; les visages des saints respirent la pureté et la gravité imposante, tandis que ceux des bourreaux font une grimace cruelle. Mais il n'y a pourtant là rien de vide, rien de maniéré. Ces figures expriment une force morale, une intensité de sentiments dont on demeure ému. Regardez ces apôtres qui étudient dans leurs livres, ou font part de la sagesse acquise! Quelle dignité jointe à une intelligence pleine de vie! Ou bien, regardez Sainte Marguerite flagellée et inondée d'eau (?) bouillante. Est-il possible d'exprimer d'une manière plus parfaite le zèle ardent et méchant des bourreaux, l'enfantine détresse de la sainte? Regardez encore le diable au moment où il saisit l'âme du cruel Olybrius! Combien il triomphe en tant que représentant du besoin impérieux de justice et de droit à la vengeance, ce sentiment de logique morale de l'action qui, surtout chez les peuples du Nord, était si fortement développé!

* *
*

Le caractère essentiellement primitif de ces peintures implique un maître natif du pays même. Certains traits montrent en outre que le peintre travaillait suivant une ancienne tradition indigène. Cette observation est d'un grand intérêt, car elle nous permet de croire à l'existence d'une école de peinture indigène dont toute trace semble avoir disparu. Ce trait national est exprimé surtout par la transformation du lion de Saint Marc en un griffon fantastique aux oreilles pointues portées en arrière, au museau froncé et dont la mâchoire inférieure s'élargit en une sorte de lourd appendice. Cette tête se rapproche beaucoup de celle du dragon que nous rencontrons dans les sculptures sur bois du pays[1], et qui a peu de rapport avec le goût continental de l'époque. Dans sa forme scandinave typique, nous voyons cette tête de dragon dans le véritable »dragon» de la légende de Sainte Marguerite. De même, la figure du Christ, grotesquement stylisée, porte le cachet du goût scandinave et rappelle les ouvrages en métal.

Il y a également dans ce style des traits d'origine surtout byzantine qui trahissent une tradition plus ancienne. Le Christ, par exemple, bénissant à la manière grecque et surtout les ondulations parallèles des plis de sa tunique, doivent faire revivre des modèles anciens.

Le mouvement très marqué dans ce style est de la même nature, quoique plus accentué encore, que celui que nous avons observé chez le Maître de la Majesté et que celui que nous trouverons dans le Chapitre II chez le Maître du Beau Christ.

Auquel de ces deux maîtres est-il le plus juste de rattacher le style agité du Maître de Torpe? Indiscutablement au Maître de la Majesté et à son art d'inspiration française. Comparer les apôtres sur les planches 2—3 et 9—10. On ne peut nier qu'en général leurs attitudes ne soient conformes. Même torsion exa-

gérée des corps et des têtes, même prédilection pour les gestes. Toutefois le Maître de Torpe n'a pas osé modifier la position stéréotypée des jambes avec les pieds dans la même direction. Comme dans le devant d'autel de Hitterdal, nous trouvons ici quatre visages imberbes. Sur le côté sud, les apôtres forment également des groupes, trois par trois. Observons particulièrement la manière de tenir le phylactère, qui se retrouve dans le devant d'autel de Hitterdal. Comme je l'ai déjà indiqué[1], la preuve peut-être la plus forte de la relation entre les peintures de Torpe et le Maître de la Majesté est cependant la bordure avec la guirlande de feuilles. Sa forme, surtout du côté sud, se retrouve presque identique sur le devant d'autel de Hitterdal, surtout dans sa partie de droite. Nous avons en outre le témoignage fourni par le style même des figures. Les plis très abondants des tuniques des apôtres particulièrement, les contours stylisés des ourlets zigzaguant en courbes souples et jamais brisées constituent précisément les traits les plus caractéristiques du Maître de la Majesté. Les taches très marquées sur les joues ne se rencontrent pas dans ses œuvres mais bien dans celles de son école.

Il faut observer encore que les yeux grands ouverts, avec la ligne au-dessous de l'œil insensiblement arquée et la ligne au-dessus extrêmement courbée, caractéristiques également pour le Maître de la Majesté, se retrouvent à Torpe, mais nullement dans les peintures contemporaines de Bergen. Quant au type des visages eux-mêmes, avec leur cachet inspiré et grave, presque sombre, il semble être un reflet du devant d'autel de Hitterdal. Cf. pl. 3 et 9—10. Sur le tout, l'intérêt pour la physionomie est, chez le Maître de Torpe, en contradiction absolue avec celui du Maître du Beau Christ et de son école.

Enfin, le coloris. Ce brillant éclat du rouge et du bleu conduit irrésistiblement nos pensées vers la France. La combinaison est aussi opposée que possible au goût anglais.

Il ressort de tout ce que je viens de dire, que je considère le Maître de Torpe comme un peintre élevé dans les traditions nationales mais qui, frappé par le style du Maître de la Majesté, s'est efforcé de l'imiter. Est-ce un de ses élèves qui, en quittant Oslo, est retourné vivre dans l'intérieur du pays? Ou bien, est-ce seulement une œuvre du grand maître, qui, fourvoyée jusque dans la vallée appelée Hallingdalen y a inspiré le Maître de Torpe? Il est impossible de répondre à ces questions. Une chose reste vraie cependant, c'est que les peintures de Torpe, bien loin, dans une vallée norvégienne, reflètent l'éclat des formes et des couleurs de la peinture en France sous Philippe Auguste et Saint Louis.

* *
*

Ainsi que M. Fett l'a signalé[2], le fait que Hallingdalen était une des principales voies de communication entre la Norvège méridionale et la Norvège occidentale, a influé sur sa culture primitive, qui offre un mélange de traits apparte-

nant aux deux côtés. Nous pouvons observer cette particularité chez le Maître de Torpe. Au point de vue iconographique, les scènes représentées sur le pignon du baldaquin de Torpe doivent être inspirées de l'école du Maître du Beau Christ. Comparer les figures de la Vierge, de Saint Jean, de l'Église et de la Synagogue dans le devant d'autel de Kinsarvik, pl. 5—6, avec le groupe de Torpe, pl. 8. Il est à croire qu'une œuvre de l'école de Bergen est tombée sous les yeux du Maître[1].

Il nous reste à parler de la date des peintures. Nous avons essayé de montrer plus haut que, selon toute probabilité, l'œuvre du Maître de la Majesté date d'environ 1250 et nous verrons dans le chapitre suivant que l'école du Maître du Beau Christ appartient à l'époque 1250—1275. Étant donné que le Maître de Torpe semble avoir été inspiré par ces deux sources, son œuvre ne peut pas remonter à une date antérieure. D'une autre part, il semble impossible qu'elle ait été exécutée après l'an 1300 environ; la présence des longs boucliers triangulaires et convexes (scène de la demande d'Olybrius) confirme cette observation. Ces raisons nous permettent de dater l'œuvre du Maître de Torpe d'environ 1275.

CHAPITRE II

LE STYLE ANGLAIS EN NORVÈGE

LE MAÎTRE DU BEAU CHRIST. — LE MAÎTRE DU CRUCIFIEMENT. — LE MAÎTRE DE L'ANNONCIATION
LE MAÎTRE DE SAINT PIERRE ET LE PROBLÈME DE MATHIEU PARIS

LE MAÎTRE DU BEAU CHRIST

C'est la grande image du Christ sur le devant d'autel d'Ulvik qui a donné au maître son nom. Calme et imposant, le Sauveur trône dans sa Majesté. La bonté rayonne de son beau visage encadré de longs cheveux plats.

Le calme de la figure du Christ réside dans le contraste marqué entre Lui et l'agitation des apôtres. Ils gesticulent et se tournent de toutes les manières possibles. C'est une foule tapageuse qui fait penser à une scène de Bourse. Mais ce mouvement n'a aucune cause spirituelle. Les visages sont tous du même type, stupide et monotone; ils n'ont rien de l'intensité de l'âme que nous trouvons dans les figures du Maître de la Majesté. En plus, les mouvements outrés dans le tableau d'Ulvik sont représentés d'une façon beaucoup moins anatomique et ils donnent, par cela même, une impression de mannequin tout à fait inconnue dans le tableau de Hitterdal.

Cet artiste est plus un dessinateur qu'un peintre. Il a beaucoup de sûreté de main et une grande verve impressionniste. Il emploie de préférence des grosses lignes courbes dont les extrémités forment des crochets arrondis. Dans le bas, les ourlets sont relativement stylisés, grâce à des rangées d'angles très cassés, les uns à côté des autres. Par contre, on n'observe aucun zigzag au sens propre du mot. Caractéristique également est la manière dont l'ourlet du manteau du Christ est replié par le bas, ainsi que le pan de manteau flottant au vent sans cause. Tous ces motifs de draperies sont d'origine byzantine.

* *
*



FIG. 33. DEUX SCÈNES DE LA »VIE DE SAINT GUTHLAC» (BRIT. MUS., HARLEY ROLL Y 6). D'APRÈS W. DE GRAY BIRCH ET G. F. WARNER.

Le style que nous rencontrons dans le devant d'autel d'Ulvik a sans doute son origine en Angleterre; là, comme dans la plupart des pays continentaux, l'influence byzantine se fait fortement sentir dans la peinture pendant le XIIe siècle. La tendance à une formation stylisée des figures, poussée presque jusqu'à l'ornemental et, depuis longtemps, caractéristique pour le goût essentiellement anglais, était avivée par l'influence byzantine. A côté de cette forme stylisée, c'est le mouvement outré — lui aussi, une particularité essentiellement anglo-saxonne — qui frappe tout spécialement dans ce style anglais. Ces deux traits expliquent pourquoi, en Angleterre, le style gothique dans la peinture n'a pénétré que pendant le dernier tiers du siècle, tandis qu'en France, dès le début de ce même siècle, un développement décisif se produisait vers l'idéal visé par ce même style.

C'est en prenant pour base cette peinture anglaise du XIIe siècle que doit être étudié le style du Maître du Beau Christ. Considérons par exemple les miniatures dans la »Vie de Saint Guthlac» (Brit. Mus., Harley Roll Y 6), écrite vers l'an 1200 dans le monastère de Croyland, dans l'est de l'Angleterre, fig. 33; nous y voyons la plupart des traits de style qui distinguent le Maître du Beau Christ: les plis, dont les extrémités ressemblent à des crochets, l'ourlet du bas replié, les angles formés par les contours des ourlets et les pans de manteau flottant au vent sans motif.

Le coloris du tableau d'Ulvik constitue une autre expression de son caractère anglais bien marqué. Effectivement, la combinaison du rouge brun et du bleu, combinaison que nous observons dans le devant d'autel d'Ulvik, est tout particulièrement typique pour les manuscrits anglais datant de la première moitié du XIIIe siècle. Le contraste avec les manuscrits français de la même époque, où le rouge vermillon et le bleu céleste sont déjà dominants, est extrêmement prononcé.

Le tableau d'Ulvik doit sans doute être rangé parmi les plus anciens devants d'autel peints que possède la Norvège. On peut dire que, de toutes les peintures conservées dans les pays scandinaves, c'est la première dans laquelle la tendance vers l'idéal du style gothique se puisse deviner. La prédilection pour la ligne souple est visible du moins en partie. Mais l'âme du nouveau style s'observe surtout dans le visage du Christ. Il n'y a là plus rien de »roman», ou de »byzantin». Les traits tendus et inquiets ont déjà fait place à une calme humanité idéalisée.

On a la certitude à peu près absolue que le devant d'autel d'Ulvik a été exécuté en Norvège, car, ainsi que je m'efforcerai de le montrer dans ce qui suit, il est le point de départ d'une école nouvelle. Si l'on en juge d'après la situation des églises dans lesquelles les œuvres de cette école ont été trouvés, il est bien probable qu'elle florissait à Bergen; mais il paraît impossible de déterminer si le Maître du Beau Christ était du pays ou si c'était un Anglais vivant en Norvège.

Nous possédons extrêmement peu de points de repère permettant de dater le tableau. Son style fait supposer qu'il est postérieur à l'an 1200, mais de combien[1]?

Les œuvres du maître qui a peint le devant d'autel de Kinsarvik, le Maître du Crucifiement, semblant appartenir au milieu du siècle et paraissant être un élève du Maître du Beau Christ, nous en concluons que ce dernier devait travailler pendant le deuxième quart du siècle. C'est également de la première moitié du XIII[e] siècle que M. Dietrichson[2] a daté l'église d'Ulvik.

LE MAÎTRE DU CRUCIFIEMENT

Il paraît incontestable que le Maître du Beau Christ et celui qui a peint le devant d'autel de Kinsarvik soient étroitement liés. Chez tous deux nous retrouvons les têtes courtes et larges. Le type de visage est le même, généralement en trois quarts et offrant une surface anguleuse, quasi rectangulaire. Chez tous deux encore les contours des chairs sont du même brun et le modelé du même rouge carmin; les cheveux et la barbe sont formés de mèches parallèles, nettement séparées et de couleur brun foncé sur un fond brun jaune; l'aile du nez est obliquement relevée. Les draperies sont parfois remarquablement conformes. Comparer par exemple Saint André d'Ulvik — fig. 14 — avec Saint Pierre de Kinsarvik, pl. 6. Sur le devant d'autel d'Ulvik, comme sur celui de Kinsarvik, nous retrouvons les guirlandes d'acanthe gravées sur le fond. En dépit des grandes dissemblances qui existent dans l'effet d'ensemble du coloris, les valeurs des couleurs locales sont les mêmes. Cette remarque s'applique particulièrement au bleu, au brun et au vert.

Néanmoins les différences de style sont assez prononcées. La forme sévèrement stylisée et contournée du Maître du Beau Christ et sa manière purement de dessin répondent, chez le Maître du Crucifiement, à une ligne plus naturaliste et à un modelé plus défini. Un détail d'un caractère nettement différent est le nez, gros chez le Maître d'Ulvik, mince et pointu dans le tableau de Kinsarvik.

Comme nous l'avons indiqué auparavant[1], les ressemblances et les différences de style dans les deux devants d'autel nous obligent à les attribuer à deux maîtres différents qui, toutefois, devaient être en rapport intime l'un avec l'autre.

Il est clair que, quant au style, le tableau de Kinsarvik doit être le plus jeune des deux. Cependant, comme il existe entre ces deux ouvrages un rapport certain, tant au point de vue style qu'au point de vue technique, la meilleure explication à donner est que les deux peintres étaient l'un maître, l'autre élève.

Mais comment expliquerons-nous le style nouveau de l'élève? Dirons-nous que l'héritage du maître a fructifié? En d'autres termes, ce style est-il le résultat d'un développement intérieur de style? La force artistique de l'élève est-elle suffisante pour expliquer eo ipso cette transformation? L'art médiocre, malgré ses mérites, que représente le Maître du Crucifiement nous contraint indiscutablement à répondre à ces questions par la négative. Avant de chercher à découvrir l'origine de ce style il est bon de s'attarder un peu à l'examen de quelques œuvres sorties de l'atelier du maître.

* *
*

M. Fett[2] suppose que le devant d'autel de Hauge était dû au même maître que le tableau de Kinsarvik; néanmoins, il est possible, surtout en considération de son niveau artistique moins élevé, de sa manière qui rappelle l'esquisse, de l'étrangeté de son coloris, que nous nous trouvions en présence d'un simple travail d'atelier, voire même d'école.

La ressemblance avec le devant d'autel de Kinsarvik est frappante. La composition avec partie centrale en huit lobes est la même; pareil aussi dans son ensemble le dessin du groupe du milieu. Il est bon d'étudier spécialement la ligne, semblable à un collier, qui marque la clavicule, et le dessin du torse et de l'abdomen, dans les figures de Christ.

J'ai également signalé la ressemblance des deux devants d'autel précédents avec celui de Kaupanger[3]. On y retrouve la partie centrale en huit lobes. Les symboles des évangélistes dans les écoinçons sont en apparence presque analogues à ceux du devant d'autel de Hauge. Lorsqu'on étudie la concordance des détails, il faut encore observer la courte fente dans le poignet qui entoure le cou de la Vierge et celui de Saint Jean dans le tableau de Hauge et qui est semblable sur le Christ du devant d'autel de Kaupanger.

En outre, la peinture du devant d'autel de Kaupanger présente la même technique et les mêmes couleurs que le tableau de Hauge.

* *
*

On voit par ce qui précède que je considère les devants d'autel de Kinsarvik, Hauge et Kaupanger comme provenant du même atelier qui se trouvait très probablement à Bergen et appartenait au Maître du Crucifiement, élève du Maître du Beau Christ.

Mais chez cet élève il y a un trait nouveau. Le pas qu'il a fait vers la réalisation de l'idéal du style gothique est infiniment plus grand.

Pour trouver quelque chose de correspondant à ce style nous devons tourner nos regards vers l'Angleterre. Nous avons déjà vu que le style tourmenté, strictement stylisé, représenté par le Maître du Beau Christ, semblait refléter le goût anglais au début du siècle; style qui subsiste en Angleterre jusqu'au milieu du siècle, bien qu'une tendance vers plus de calme et de simplicité se soit fait sentir auparavant. Comme l'ont souligné M. Haseloff[1] et le Comte Vitzthum[2], cette tendance se sent surtout dans l'école de Peterborough. Trois ouvrages sont significatifs à cet égard: un psautier exécuté entre 1220 et 1222 pour Robert de Lindeseye, abbé de Peterborough (Soc. roy. des Antiquaires de Londres)[3], un psautier appartenant au Fitzwilliam Museum à Cambridge (ms. nº 12)[4], et une feuille d'un psautier au British Museum (ms. Vesp. A I)[5].

C'est dans cette tendance vers le simple et le monumental dans la peinture anglaise de la première moitié du XIIIe siècle que nous trouvons l'équivalent du nouveau style de Bergen. Il est naturellement très difficile de dire jusqu'à quel point l'influence directe de l'école de Peterborough et non d'une autre s'est fait sentir en Norvège. Rien ne nous empêche de croire à cette action spéciale, bien au contraire, puisqu'il existe des ressemblances évidentes entre les manuscrits en question et l'école du Maître du Beau Christ. Ces analogies concernent et la technique et le style; frappante surtout est l'abondance de brun rouge, pour les contours des chairs en particulier, ainsi que pour les cheveux et la barbe. La concordance dans la technique de la barbe (courtes mèches parallèles brun foncé sur un fond brun jaune), du nez (arête du nez légèrement courbée, ailes obliquement relevées), de la ligne des sourcils — observer particulièrement l'inclinaison de la ligne relevée au bout et ressemblant à un crochet sur le Christ, la Vierge et Saint Jean — saute aux yeux. Comparer les pl. 5 et 6 avec la pl. 44.

La facture des plis, avec un modelé accentué, est également la même sur l'ensemble. Cf. la Sainte Vierge sur la pl. 5 et Saint Jean sur la pl. 44. Il faut observer tout spécialement les plis sur la poitrine et sur la cuisse droite. L'étrange retroussis au bas du manteau de la Vierge — pl. 44 — se retrouve aussi sur la Synagogue, pl. 5.

On trouve encore des analogies dans les représentations du Crucifié, bien qu'elles soient d'une nature plus générale. Il faut étudier spécialement la boucle qui tombe sur l'épaule gauche, les lignes de la poitrine, la draperie sur les hanches et la position même des jambes.

Enfin, on peut rappeler que l'ornementation de feuilles, qui remplit les écoinçons dans le devant d'autel de Hauge, se retrouve sous une forme identique dans le psautier de Peterborough.

L'école de Peterborough florissait vers 1220. Il paraît difficile d'assigner à l'école du Maître du Beau Christ une époque antérieure au milieu du siècle,

* *
*

En 1914, je fis déjà remarquer les relations de style existant entre ces trois devants d'autel et l'école de Peterborough[1]. Depuis, M. Fett[2] a fait ressortir leur rapport avec l'art de l'Angleterre orientale en général et il a démontré en particulier que le devant d'autel de Hauge semblait dériver, quant au style, de la »Vie de Saint Guthlac», manuscrit mentionné dans ce qui précède. Or, les miniatures qui ornent ce manuscrit ont un caractère manifestement autre et plus ancien. Cf. fig. 33. Et lorsque M. Fett[3] attribue à Cantorbéry la feuille qui se trouve dans le manuscrit Brit. Mus., Vesp. A I, il exprime une opinion qui nous paraît difficile à soutenir. Aussi bien M. Haseloff[4] que M. Warner[5] ont montré ses points de rapport avec les psautiers de la Société royale des Antiquaires de Londres et du Fitzwilliam Museum à Cambridge, dont la provenance ne peut plus être mise en doute: ils viennent évidemment de Peterborough. Le fait que les feuilles ont »probablement été intercalées par sir Robert Cotton» (Warner) dans un manuscrit de Cantorbéry datant du VIIIe siècle ne prouve naturellement rien quant à leur provenance.

* *
*

Malgré leur supériorité, les devants d'autel de Kinsarvik, Hauge et Kaupanger portent la marque caractéristique de l'art de la province. Le maître, dans l'atelier duquel ces trois œuvres ont été exécutées, était évidemment un de ces artistes aux connaissances variées qui — comme nous l'avons vu dans l'Introduction — étaient caractéristiques pour le moyen âge. Il vivait indiscutablement à Bergen au temps du roi Haakon Haakonssön. »A dater de ce temps (c'est-à-dire de 1242), Bergen, jusqu'à la fin du siècle, peut être appelé la capitale séculière de la Norvège» (Munch). On est tenté de se représenter le maître du brillant devant d'autel de Kinsarvik comme un homme habitué à la peinture sur verre[6], et le maître des tableaux de Hauge et de Kaupanger comme un artiste dont les yeux étaient principalement accoutumés au travail de l'émail, de la gravure et du nielle, en d'autres termes, de se le représenter comme un orfèvre[7].

Nous trouvons ce style dans une autre branche de l'art, savoir, dans la sculp-

ture. Un crucifix de Fresvik, actuellement au Musée de Bergen, a une si grande ressemblance avec les figures de Christ dans les devants d'autel de Kinsarvik et de Hauge qu'il a probablement été exécuté dans l'atelier du Maître du Crucifiement ou, tout au moins, par un artiste de la même école.

LE MAÎTRE DE L'ANNONCIATION

L'amateur qui regarde le petit fragment du rétable de Fet doit se sentir en présence d'une grande œuvre d'art empreinte d'un pathos calme et inoubliable. Point de grands gestes, point de bruit. Soudain l'archange de Dieu a paru et il s'est arrêté dans son vol, ses grandes ailes sont encore déployées. C'est le moment même où il transmet son divin message. Marie est immobile et digne. Aucun effroi, aucune timidité ne se manifeste sur cette figure embaumée de virginité. Face à face les yeux humains contemplent la divinité et c'est pour cela que tout respire une si grande tranquillité.

On cherche en vain à déterminer le caractère de cette œuvre de maître. La planche parle suffisamment mais, hélas, elle laisse insoupçonné le brillant accord du rouge pourpre, du bleu vert et de l'argent.

* *
*

Quels sont les rapports entre ce chef-d'œuvre et le Maître du Crucifiement? Regardons les détails sur la pl. 6. Une étude approfondie du style nous révèle que ces rapports doivent exister. Considérons l'attitude des figures (Saint Gabriel et Saint Pierre), la manière de tenir le manteau sous le bras (Marie et la Synagogue), ainsi que certains autres détails dans le dessin, entre autres les pieds nus avec le petit crochet à la cheville, la bouche (un trait noir légèrement incliné comme indication pour les lèvres) et les contours du visage chez l'ange Gabriel et la Synagogue.

Dans les deux tableaux, nous retrouvons les contours des chairs en brun rouge, les cheveux blonds avec des mèches brun foncé, et les mêmes guirlandes d'acanthe sur le fond.

Néanmoins la différence de qualité est grande. L'infaillibilité de la ligne chez le Maître de l'Annonciation est en opposition avec l'incertitude et la lourdeur du Maître du Crucifiement. Le rayonnement spirituel du visage et des gestes, chez le premier, fait place, chez le second, à une nullité monotone. Les figures souples de Fet avec leurs belles têtes bien formées sont remplacées, sur le devant d'autel de Kinsarvik, par des figures trapues avec des têtes larges, presque cubiques.

Nous avons constaté dans ce qui précède le rapport existant entre le style de

Peterborough et celui du Maître du Crucifiement. Quelle est maintenant la relation entre le Maître de l'Annonciation et l'école de Peterborough?

Comparons les planches 6 et 44. Ce qui frappe au premier abord c'est l'absence de modelé qui caractérise le Maître de l'Annonciation. Si, laissant de côté cette observation, nous étudions de plus près l'impression totale des figures elles-mêmes et du style des lignes, nous voyons clairement combien le Maître de l'Annonciation se rapproche du style anglais représenté par l'école de Peterborough. Le calme, la simplicité monumentale et la noblesse de l'expression sont les mêmes. La qualité artistique du Maître de l'Annonciation est supérieure, si possible, à celle du maître du psautier justement célèbre de Peterborough. Plusieurs autres traits sont encore conformes, particulièrement le dessin délicat des mains avec les lignes très accentuées de la paume et les doigts élargis par le bout (le Christ dans sa Majesté, l'ange Gabriel); les pieds avec les trois orteils vus en raccourci (Saint Jean, l'ange Gabriel) et le pan de manteau relevé sous l'avant-bras gauche (les deux Marie, l'Église).

* *
*

Qui est donc le remarquable Maître de l'Annonciation?

C'est très probablement un élève du Maître du Crucifiement, mais un élève qui a de beaucoup dépassé son maître. Il représente le plus haut stadium atteint par l'école qui, venue d'Angleterre, devint l'école de Bergen. Dans le rétable de Fet on trouve déjà l'âme gothique, mais point encore sa forme parfaite. Nous verrons dans le Chapitre VI que le style du Maître de l'Annonciation avait le don d'assimilation suffisamment développé pour s'approprier les nouveaux moyens d'expression. Certaines raisons que j'exposerai plus loin, nous permettent de dater l'œuvre du maître des années avoisinant 1275.

LE MAÎTRE DE SAINT PIERRE ET LE PROBLÈME DE MATHIEU PARIS

Le tableau de Faaberg porte un cachet spécial d'élégance de coloris et de forme. Le dessin est exécuté avec une légèreté de main et une dextérité, dignes du meilleur dessinateur japonais. La manière — genre lavis — de traiter les couleurs est d'une délicatesse qui, dans les costumes spécialement, dénote un goût recherché. Aucun des maîtres que nous avons étudiés, à l'exception peut-être du Maître de l'Annonciation, ne possède une aussi remarquable sûreté de style. Une fois déjà j'ai établi le rapport entre ce tableau et le style de Mathieu Paris[1]. Aussi bien par la forme que par son coloris, cette œuvre se rapproche beaucoup de celle du grand maître. Regardons, par exemple, la Madone de Mathieu Paris dans »His-

toria anglorum» (Brit. Mus., Royal 14 C VII). Cf. pl. 7 et 46. Nous retrouvons chez elle les plis courts, courbes et parallèles que forme la tunique de Saint Pierre sur la poitrine et dans le bas — cf. aussi la fig. 34 —; la légère ondulation des cheveux finement dessinés en noir; le délicat lavis en vert avec points brun rouge; le même type de visage avec les lignes de contour des yeux ne se rejoignant pas; les deux petits traits de la lèvre supérieure et la bouche très caractéristique. D'autre part, si nous comparons la figure du tableau de Faaberg aux images de rois de Mathieu Paris dans le même manuscrit — pl. 45 — nous apercevons quelques autres traits de ressemblance. Observons surtout le dessin des cheveux et du visage, avec la ligne caractéristique qui limite la barbe sur la joue. Le contour gracieux que forme obliquement le bord inférieur du manteau se retrouve chez les figures de rois, bien qu'un peu alourdi. Cf. aussi la fig. 34. L'ornementation d'acanthe si touffue du tableau de Faaberg est en conformité évidente avec le feuillage que nous observons dans les écoinçons des arcades au-dessus des figures de rois. Nous retrouvons de même dans ce tableau l'alternance des feuilles rondes et des feuilles très découpées du tableau norvégien. Il est intéressant de remarquer que la manière typique dont Saint Pierre tient les clefs se retrouve chez le roi qui est dans le bas, à droite, sur la pl. 45.

La supériorité d'exécution de ce tableau, jointe à ce fait qu'il occupe une place absolument isolée parmi les peintures norvégiennes, nous fait supposer que nous nous trouvons ici en présence d'une œuvre importée en Norvège et se rattachant plus ou moins directement au cercle artistique dont Mathieu Paris était le centre, je veux dire à l'abbaye de Saint-Albans. Comme nous l'avons vu dans l'Introduction, Mathieu Paris séjourna en Norvège en 1248—1249; il est possible que le tableau ait été importé par lui. En tous cas, il est à croire que, d'une manière ou de l'autre, c'est par son intermédiaire que le tableau est arrivé dans le pays. Nous croyons pouvoir le dater du milieu du siècle, approximativement.

* *
*

Bien que la question des sculptures du rétable de Faaberg ne rentre pas exactement dans le cadre de cette étude, je me permettrai cependant d'en dire quelques mots.

La très grande conformité qui existe entre les ailes du rétable de Röldal[1] et celle de Faaberg nous contraint presque à supposer que les sculptures, elles aussi, étaient de la même nature dans les deux cas. Néanmoins le rétable de Röldal appartient à un groupe de sculptures important, bien que loin d'être homogène, et répandu en Finlande, dans les pays scandinaves et le nord-ouest de l'Allemagne. Ce groupe a été traité en détail par le Baron af Ugglas[2], qui le croit originaire du Schleswig-Holstein, tandis que le style lui-même viendrait de la Saxe. Le carac-

tère anglais du rétable de Faaberg semblant évident, je ne peux pas — tout au moins en ce qui concerne les sculptures norvégiennes — me rattacher à l'opinion du Baron af Ugglas sur la provenance de ces œuvres et l'origine de leur style. Il est fort probable que les modèles qui ont été suivis pour les œuvres norvégiennes étaient importés d'Angleterre.

* *
*

FIG. 34. MATHIEU PARIS: MINIATURE DU MS. COTTON NERO D I DU BRITISH MUSEUM.

A plusieurs reprises M. Fett[1] s'est occupé du rôle qu'eut Mathieu Paris dans l'art de la Norvège. M. Fett a cru retrouver son style dans les devants d'autel de Hitterdal, d'Ulvik et de Kaupanger et particulièrement dans les peintures de Torpe[2]; il a même voulu donner à Mathieu Paris l'honneur d'une sorte de paternité pour toute la peinture gothique en Norvège[3].

J'ai déjà eu l'occasion d'exprimer un avis s'écartant de cette manière de voir[4]. Cette question étant d'une importance fondamentale pour l'histoire de la peinture gothique en Norvège, je crois nécessaire d'y revenir et de l'approfondir ici.

Avant tout il nous faut déterminer ce qu'est en réalité le style de Mathieu Paris; en d'autres termes, établir quelles sont les œuvres qui lui appartiennent indiscutablement. La plus importante parmi ces dernières est »Historia anglorum» (Brit. mus., Royal 14 C VII). Aucun érudit de notre temps n'a jamais mis en doute que les miniatures, tout comme le texte de ce travail, ne dussent lui être attribuées. Nous avons également toute sécurité quant aux dessins du ms. CCC Camb. 16, dans la bibliothèque du Corpus Christi College à Cambridge et en partie pour ceux du ms. Cotton Nero D I du British Museum — cf. fig. 34 — qui ont été

attribués à Mathieu Paris entre autres par M. Haseloff[1]. Par contre, nous n'avons aucune raison de le croire, comme le fait M. Fett[2], l'auteur des miniatures du ms. Ee 3, 59 de la Bibl. de l'Université de Cambridge[3].

Si nous partons de ces trois premiers manuscrits, dont on attribue généralement les miniatures à Mathieu Paris[4], nous trouvons un style homogène d'un caractère assez vieux relativement à l'époque où elles ont été exécutées[5], mais qui possède du sentiment dans la conception et une délicatesse exquise dans la ligne et dans la couleur. Le caractère vieux paraît principalement dans le style des draperies. Les plis courts, courbes et parallèles et le zigzag délicatement stylisé des ourlets, sont des réminiscences d'un âge passé, encore typiques pour la peinture anglaise au milieu du XIIIe siècle, mais qui étaient déjà abandonnées en France. Il semble donc, qu'en faisant de Mathieu Paris le réformateur de la peinture anglaise[6], on exagère quelque peu son importance. M. Haseloff[7] paraît avoir exprimé de la manière la plus heureuse la nature propre du style de Mathieu Paris lorsqu'il a dit: »Il est encore fidèle à la tradition romane; mais dans les lignes mouvantes et contournées commence à se manifester la tendance au style de transition».

Pas plus dans le devant d'autel de Hitterdal que dans ceux d'Ulvik ou de Kaupanger je ne peux, comme M. Fett, trouver de relation avec le style de Mathieu. Comme je l'ai déjà fait remarquer, ces œuvres ont puisé à des sources entièrement différentes; au reste, le style du devant d'autel d'Ulvik, est fort antérieur aux œuvres de Mathieu. En comparant les pl. 1—6 aux pl. 45 et 46, nous voyons distinctement que les premières n'ont pas beaucoup de rapport avec le style du maître anglais. De même, dans les peintures de Torpe, où, suivant M. Fett »le style de Mathieu Paris reparaît clairement», il me semble impossible de découvrir aucun trait de son caractère spécial. Cf. pl. 8—10. Ainsi que je me suis déjà efforcé de le démontrer dans le Chapitre premier, c'est à un autre cercle artistique que semblent se rattacher les peintures de Torpe. Il est bien probable qu'on ne pourra jamais apprécier avec quelque certitude de combien la peinture norvégienne est redevable à Mathieu Paris. Si l'on en juge d'après les matériaux conservés, l'apport de ce maître a été minime. Son style ne se retrouve que dans une œuvre seule et unique, le tableau de Faaberg. Et, autant que nous en puissions conclure d'après les monuments conservés, ce tableau ne semble pas avoir un rôle considérable dans l'histoire de la peinture norvégienne[8].

Indirectement pourtant, la venue de Mathieu Paris en Norvège est de la plus haute importance pour l'histoire de l'art, puisqu'elle constitue une preuve palpable de l'intensité des relations culturelles qui unissaient alors la Norvège à l'Angleterre.

Il est également possible que Mathieu Paris ait eu en Norvège une influence fécondatrice, non seulement sur la peinture, mais encore sur d'autres branches

de l'art; mais nous n'avons pas ici à nous occuper de cette question. Ce que j'ai voulu démontrer, sans déprécier du reste la personnalité importante de Mathieu Paris, c'est que, si nous nous attachons exclusivement à l'étude des matériaux conservés, le rôle attribué à ce grand maître en tant que fondateur ou réformateur de la peinture médiévale en Norvège est et demeurera une chimère.

Cul-de-lampe: Fig. 35. Le figure du »Beau Christ» du devant d'autel d'Ulvik.



CHAPITRE III

LES RELATIONS ENTRE LE STYLE FRANÇAIS ET LE STYLE ANGLAIS EN NORVÈGE

L'ÉCOLE D'AAL — VANG

Dès le premier regard, on ne peut manquer d'observer la relation qui, à plusieurs égards, existe entre les peintures d'Aal et celles de Vang. Ce rapport est spécialement frappant dans la disposition des peintures (le Crucifiement à l'est et la Cène à l'ouest) et dans l'iconographie; comparer par exemple les scènes du Lavement des pieds et du Baiser de Judas, pl. 12 et 14. Au point de vue iconographique, les analogies sont si grandes qu'elles font supposer soit qu'on est en présence d'une copie, soit que les deux œuvres ont eu un modèle commun. Nous verrons dans ce qui suit que cette dernière alternative semble faire autorité.

Si nous ne connaissons plus les peintures de Vang que sous forme d'esquisses à l'aquarelle, qui ne nous permettent pas de faire une analyse détaillée et critique du style, les peintures d'Aal, au contraire, sont en bon état de conservation. Nous nous arrêterons un instant à l'étude du style de ces dernières, ou pour mieux dire de ses éléments, car on peut difficilement parler ici de style dans le sens propre du mot.

La manière très grossière dont les formes sont rendues frappe au premier coup d'œil. Isolément, aucune figure n'atteint la moyenne. Mais la décoration de la voûte en berceau, considérée comme un tout, est, de même que certaines scènes particulières, tout à fait remarquable. La grande scène du Crucifiement est essentiellement monumentale; celle qui lui fait pendant, la Cène, offre une clarté dans la composition et une finesse de nuance dans la manière de grouper les figures qui témoignent d'un talent considérable. Le peintre d'Aal est, en outre, un narrateur de premier ordre. Est-il possible de mieux dépeindre le Baiser de Judas, la Flagellation et le Portement de la Croix? Une émotion violente et une agitation intense sont manifestes dans le Baiser de Judas. Avec une énergie furieuse le

méchant Malchus cherche à entraîner le Sauveur qui ne résiste que faiblement. Combien Saint Pierre frappe mollement; il nous semble, dans cette occasion, aussi gauche que tous les autres disciples. Quel regard hideux a le masque de l'un des soldats, regard effroyable, angoissant, dans ce monde de cruauté et de lâcheté qui entoure la figure du Christ.

Le mouvement dont certaines scènes sont empreintes s'exprime parfois en un dessin purement impressionniste qui revêt le caractère sommaire d'une esquisse. Malheureusement il semble que le mouvement ait amené parfois dans le dessin une négligence et une inconséquence presque incroyables. Ainsi, dans les scènes de la Création, Dieu le Père est représenté tantôt avec un nimbe, tantôt sans nimbe. Dans la scène du Lavement des pieds, l'ange est nimbé, mais le Christ ne l'est pas. Dans la scène de la Nativité, la main droite de Saint Joseph est réduite à rien, la main gauche, qui tient le bâton, est entièrement contournée et mal comprise.

La facture des plis est caractérisée par des lignes dures et anguleuses. Les plis principaux sont indiqués par de longs traits droits et le contour du bas des costumes présente une série d'angles. On voit, en outre, des plis courts et plus fins qui servent à accentuer les formes du corps, particulièrement de la cuisse. La figure de Saint Pierre, dans le Baiser de Judas, fournit un exemple de ces deux sortes de plis.

Une fois auparavant, nous avons rencontré des plis rendus de la même manière, c'est chez le Maître du Beau Christ. Le contour en angles s'y voit sous une forme presque identique. Cf. pl. 4 et fig. 14. Bien que le style des peintures d'Aal soit d'une nature beaucoup plus dégénérée, certains traits indiquent néanmoins une relation. Le type barbu avec les cheveux légèrement ondulés, les moustaches tombant des deux côtés de la bouche, les grands nez aquilins peuvent fort bien être une corruption des visages des apôtres dans le tableau d'Ulvik.

Quant aux petits plis qui suivent les lignes du corps, nous les avons rencontrés sur le tableau de Saint Pierre. Cf. pl. 7. Toutefois, ce trait seul est trop insignifiant pour que nous osions nous permettre de conclure en l'existence d'un rapport direct entre les Maîtres d'Aal et de Saint Pierre. Ce détail a pourtant son intérêt, puisqu'il nous ramène en Angleterre, comme le fait, au reste, la relation avec le Maître du Beau Christ. Le dessin grossier, l'agitation dramatique et outrée qui caractérisent les peintures d'Aal appartiennent en propre aux manuscrits qui se groupent autour des Apocalypses de Paris (Bibl. nat., fr. 403)[1] et d'Oxford (Bodleian Library, Auct. D 4. 17)[2]. Cf. pl. 14 et 47. Comparer tout spécialement les profils des bourreaux. Cependant le style des plis, et surtout les lignes anguleuses qui marquent le bas des costumes dans les peintures d'Aal — ou pour mieux dire de leurs modèles — appartiennent à une phase de style plus ancienne que ces manuscrits.

* *
*

Les peintures de Vang ont, elles aussi, un caractère dramatique, avec une prédilection pour les gestes et les mouvements outrés. Un des traits les plus typiques est la position de danse des jambes, le pied qui est en avant contourné, comme pour le Christ dans le Baiser de Judas, l'un des anges dans le Jugement dernier et les guerriers dans la première scène de la légende de Saint Halvard.

Le Maître de Vang mérite, tout aussi bien que celui d'Aal, la qualification d'étourdi. Bien caractéristiques pour sa négligence sont des remarques comme celles-ci: dans la Cène, la table semble n'avoir pas de pieds et dans le Baiser de Judas, un des bourreaux saisit le nimbe du Christ.

Le style des plis paraît fort riche. Les manteaux tombent en fins plissés. Il faut observer tout particulièrement les courbes élégantes que forme le bord inférieur des manteaux. Ce sont les contours souples que nous avons déjà vus dans les peintures de Torpe. Cf. pl. 12 avec pl. 9 et 10.

Nous trouvons à Vang d'autres traits qui semblent remonter au Maître de Torpe. La composition elle-même des peintures de la voûte en berceau n'y remonte pas moins que le reste. Au centre, le Christ dans sa Majesté, entouré des symboles des évangélistes et des apôtres dont le nombre, à Vang, est réduit à six.

Si nous étudions attentivement ces figures d'apôtres, nous trouverons combien l'art du Maître de Torpe a réellement laissé de traces. Les gestes comme les poses et les draperies le rappellent vivement, et rappellent davantage encore le Maître de la Majesté. Le motif de Saint Paul tenant l'épée par la pointe se trouve et sur le devant d'autel de Hitterdal et à Vang[1]. Cf. pl. 2 et 11.

Mais nous voyons également des traits de style d'un tout autre caractère; entre autres la position contournée et dansante des jambes, déjà mentionnée, et que nous avions rencontrée auparavant chez le Maître du Beau Christ et son école. Cf. fig. 14 et pl. 5. Ce trait existe souvent dans l'art anglais pendant la première moitié du XIIIe siècle, jamais cependant chez Mathieu Paris. Nous ne le rencontrons pas chez le Maître de la Majesté et son école, pas davantage dans les peintures de Torpe, malgré leur intensité de vie.

Les peintures de Vang sont en relation avec le Maître de Torpe et avec la peinture de la Norvège méridionale qui avait puisé ses inspirations dans l'art français. Nous y constatons, en même temps, des influences évidentes venues de l'ouest, du Maître du Beau Christ et de son école, en dernier lieu d'Angleterre.

* *
*

Comme je l'ai déjà fait observer, les peintures d'Aal et de Vang doivent avoir été exécutées par des maîtres différents[2]. Bien que les aquarelles de Schiertz ne nous permettent aucune détermination détaillée quant au style, il est pourtant évident

que les courbes souples des contours des ourlets à Vang ne se rapprochent en rien, au point de vue du style, des angles très marqués à Aal.

Des raisons iconographiques nous interdisent également d'attribuer les deux œuvres au même artiste. Il est difficile de supposer qu'un même maître adopte des détails iconographiques aussi différents que les figures de Malchus dans le Baiser de Judas, l'une accroupie et l'autre se traînant sur le sol — cf. pl. 12 et 14 — ou bien encore l'ange (Aal) qui tient le linge et l'apôtre (Vang) qui a la même fonction dans le Lavement des pieds.

Néanmoins, comme je l'ai déjà dit, nous sommes contraints par des raisons iconographiques d'admettre qu'il existe une relation. Les divergences que nous avons signalées plus haut indiquent déjà qu'il ne s'agit point ici de copie. Le fait que, sur le tout, le choix des scènes est si différent dans les deux endroits, exclut également toute idée de copie. Nous n'avons d'autre ressource, par conséquent, que de croire à l'existence de modèles communs, probablement sous forme de livres d'esquisses ou autres.

Lequel de ces deux maîtres est le plus ancien? L'ornementation nous fournit la meilleure réponse. La bordure inférieure à Aal est évidemment une forme de développement grossière et dégénérée de la bordure que nous trouvons sur le côté nord de la voûte en berceau à Vang. Cf. pl. 12 et 13.

La division des zones au moyen d'arcades, à Aal, est également un indice d'une époque plus avancée. Nous trouvons les arcatures surtout pendant le XIVe siècle (Edshult, Råda, Björsäter), mais généralement elles font défaut dans les peintures appartenant au XIIIe siècle (Torpe, Hackås).

Comme je l'ai déjà fait observer, les peintures de Vang ont certains traits qui leur sont venus du sud, d'autres de l'ouest, les uns français, les autres anglais. A Aal le goût français n'est pas représenté et c'est exclusivement en nous basant sur des raisons iconographiques que nous sommes induits à croire que ce maître s'inspire aussi du Maître de Vang et par là de l'école du Maître de Torpe. Le Maître d'Aal, tirant profit du fonds iconographique de son prédécesseur, entraîne le style plus loin encore dans la forme anglaise, anguleuse teintée de byzantisme, et pousse simultanément le trait pathétique jusqu'à l'extrême. Le style est cru et manque de pureté. C'est un art rustique avec tous ses mérites et tous ses défauts[1].

* *
*

Nous avons extrêmement peu de points de repère lorsque nous cherchons à fixer la date de l'exécution de ces œuvres. La présence du casque à timbre plat dans les peintures de Vang nous permet jusqu'à un certain degré de penser à une époque assez reculée. Effectivement ce casque n'apparaît guère plus tard que 1330. Cette date terminus est établie principalement pour ce qui concerne la

Suède[1] mais il est possible que ce casque de forme ancienne ait disparu plus tôt en Norvège. Quoi qu'il en soit, on le trouve encore sur le sceau du roi Haakon Magnussön (1299—1319)[2]. Il est à croire que les peintures de Vang, comme celles d'Aal appartiennent au commencement du XIVe siècle, avec primordialité en faveur des premières.

M. Fett[3] a daté ces mêmes peintures de l'année 1260 environ.

CHAPITRE IV

LE STYLE ANGLAIS EN SUÈDE

LE MAÎTRE DE HACKÅS

Le Maître qui a exécuté ces peintures était un homme très au fait des exigences de la peinture monumentale. La composition est claire et mesurée. L'exactitude de la perspective a été conséquemment mise de côté pour faire place à l'effet décoratif. Comme dans la frise antique, il peint donc les têtes de ses personnages tous au même plan, que les figures soient assises, ou qu'elles soient debout, qu'elles soient près du spectateur ou qu'elles en soient loin. Il en est de même pour les pieds, du moins pour les personnages qui sont debout. Par contre, il n'hésite pas à placer les figures l'une devant l'autre et c'est à cela que l'on doit en partie la vivacité des scènes.

Le Maître est un excellent conteur. Nous sentons l'inébranlable foi de Sainte Marguerite lorsque, maintenue par le bourreau, elle fait sa démonstration devant Olybrius qui paraît un peu incertain, tout roi qu'il est. Il est seulement regrettable que les trois visages soient à ce degré ressemblants. La scène qui représente la sainte, poussée dans la porte de la prison, est également réaliste.

Pour éclaircir son récit, le maître ne se sert pas du jeu des physionomies, comme les Maîtres de Torpe et de Hitterdal. Les visages sont tous du même type intelligent et grave, mais monotone; le rôle du geste n'en est que plus considérable.

Même en faisant abstraction des physionomies, il est curieux de voir combien, en comparaison des peintures de Torpe, ces scènes semblent douces, voire même candides. Dans les premières, un pathos profond et grandiose, dans celles-ci, un talent de conteur lucide, mais quelque peu sec.

D'où vient ce style? Il n'a rien de celui de Torpe[1], et dans l'ensemble rien non plus du style français rencontré dans le sud de la Norvège. Par contre, on y voit des rapports assez sensibles avec le Maître du Beau Christ. Chez tous

deux on retrouve, dans les costumes, les angles très marqués du contour des ourlets, les pans de manteaux agités par le vent et la manière étrange dont le manteau s'enroule, pour ainsi dire, autour de la cuisse. Les lignes des plis terminées en crochets, qui sont particulières aux tableaux d'Ulvik, se retrouvent à Hackås, mais ils forment ici des œillets. Avec le Maître du Beau Christ concorde encore le type des visages larges, presque carrés et monotones, ne possédant aucun caractère psychologique. Il faut observer surtout les nez épais aux ailes très accentuées et les yeux, dont les lignes de contour ne se rencontrent pas. Enfin la vivacité du mouvement des mains, aux doigts extrêmement longs, est commune aux deux peintres. De même que pour le Maître du Beau Christ, c'est à l'Angleterre que se rattache de plus près le Maître de Hackås. Il semble tenir du Maître du Beau Christ de la même manière que le Maître de Torpe tient du Maître de la Majesté.

Comme le style français, d'Oslo, avait pénétré vers le nord-ouest du pays, nous voyons que le style anglais, de Bergen, pénétra vers le nord-est jusque dans le Jämtland, province qui faisait alors partie de la Norvège, bien qu'elle ressortît du diocèse d'Upsal.

Ainsi que je l'ai déjà démontré dans l'Introduction, l'étrange coloris nous montre que le Maître de Hackås est natif du pays et de la région même où nous trouvons ses peintures. Ses œuvres doivent appartenir à la deuxième moitié du XIII[e] siècle.

CHAPITRE V

LES RELATIONS ENTRE LE STYLE GOTHIQUE ET LE STYLE ALLEMAND-BYZANTIN EN SUÈDE

LES MAÎTRES DE DÄDESJÖ

Les peintures de Dädesjö ont un style de dessin. C'est une richesse de traits noirs, tantôt élastiques, souples et renflés, tantôt amassés en zigzags étincelants.

L'agitation nerveuse des plis correspond à l'intensité de l'action elle-même. Partout quelque chose se passe dans ce moment précis. Il semble que ce soit l'éclatement d'un excès de force intérieure; et cependant l'artiste a su donner à ces scènes le grandiose et le calme. Étudions entre autres la scène du festin d'Hérode, pl. 16, nº 11. Tout se fait en un instant: Saint Étienne donne son témoignage, le coq bat des ailes, Hérode donne l'ordre de s'emparer de Saint Étienne. Les personnages qui l'entourent gesticulent et paraissent stupéfaits. Seules, les figures principales du drame demeurent calmes, symbolisant ainsi d'une manière saisissante la lutte éternelle entre le bien et le mal. Une fois auparavant nous avons rencontré cette force et cette intensité dans le sentiment, c'est dans le Maître de la Majesté.

Le dessin ne se distingue généralement pas par une élégance marquée. Les mains surtout sont étrangement grossières et mal faites, il en résulte que les gestes sont empreints tout à la fois de lourdeur et d'expression. Par contre, les jambes sont remarquablement bien dessinées et montrent une étonnante sûreté quant à la perspective. Cf. pl. 17, où nous retrouvons la torsion des pieds qui produit une impression de danse et que nous avons déjà vue dans des peintures anglaises et norvégiennes. Cf. pl. 3, 5 et 11 et fig. 14.

L'exécution des plis présente deux variantes qui trahissent très probablement deux pinceaux. Néanmoins, un grand nombre de traits sont communs aux deux artistes; il en est ainsi, par exemple, du bord des costumes qui est ordinairement

replié dans le bas, soit que le costume descende jusqu'aux pieds, soit qu'il soit plus court. Lorsque ce repliement fait défaut, on voit généralement un contour en zigzag fortement marqué bien qu'assez irrégulier. Quelques traits d'un style un peu vieux apparaissent dans l'exécution du manteau d'Hérode et de la jambe droite de la Madone. Cf. pl. 16, nos 13 et 20.

J'appelle l'une de ces variantes de style »var. I». Elle se distingue par un dédale de lignes droites dont les bouts sont relevés en crochets anguleux. Cf. pl. 17 en haut. Pour la »var. II», les lignes arquées des plis se terminent par un crochet arrondi ressemblant souvent à une tache. Cf. pl. 17 en bas.

La présence de ces deux différentes manières de traiter les plis semble indiquer nettement que deux peintres, au moins, ont travaillé a ce plafond. Sans vouloir entrer dans le détail du partage de l'exécution entre les deux artistes, je mentionnerai seulement que, par exemple, sur la planche 16, les médaillons nos 19, 20, 23 et 24 qui se rattachent à la var. I, semblent avoir été exécutés par un maître et les médaillons nos 11, 12, 15 et 16 qui portent le caractère de la var. II, par un second. Cet autre fait que chacun des panneaux limités par des tores semble, comme nous l'avons indiqué dans l'Introduction, avoir été fait séparément, concorde avec cette division de style.

Les visages ont un caractère sévère, presque finistre. Les traits sont semblables pour les femmes et les hommes. Le nez long et mince; l'aile, petite mais énergique, est séparée du bout arrondi par un creux marqué. Les sourcils, légèrement arqués, sont placés extraordinairement haut. Le contour de l'œil, tant en haut qu'en bas, est formé par des lignes qui, généralement, ne se rencontrent pas. Les cheveux sont collés à la tête comme un bonnet.

MM. Wrangel, Rydbeck et Nordensvan[1] qui, dans leurs ouvrages, ont touché la question des peintures de Dädesjö, ont fait ressortir leur affiliation à l'école française. Aucune raison relative au style n'a pu encore être avancée en faveur de cette opinion; par contre, j'ai déjà appuyé sur l'élément allemand-byzantin dans ces peintures; en même temps je faisais ressortir leur rapport avec le style gothique de l'Europe occidentale, particulièrement le style anglais[2].

Pour ce qui est de l'élément allemand-byzantin, on ne peut songer à expliquer le style des peintures de Dädesjö — principalement celles de la var. I — sans y avoir recours. L'ouvrage sur les miniatures de l'école de Saxe et de Thuringe publié par M. Haseloff[3] confirme absolument cette observation. On y retrouve tous les éléments byzantins des peintures de Dädesjö — les bords inférieurs repliés, le zigzag des contours, l'accumulation des plis cassés du bout, les visages d'un type sévère avec prédilection pour le modelé en blanc.

Toutefois, on voit, dans les peintures de Dädesjö, tant de traits appartenant à un tout autre style, et il est impossible de les expliquer en supposant une influence exercée seulement par la peinture allemande-byzantine. Les formes élégantes et la

souplesse des plis de la var. Il font croire à une influence du style gothique. L'intensité de l'action, elle aussi, rappelle l'Europe occidentale.

Il y a pourtant un centre où se rencontrent pendant la deuxième moitié du siècle, les courants de style oriental et occidental, et c'est dans la région du Bas-Rhin. Pendant cette période du style allemand-byzantin en relation avec le style gothique, il apparaît là un singulier style mixte, très rapproché du style des peintures de Dädesjö [1].

Comme objet de comparaison j'ai reproduit ici un feuille d'un psautier du British Museum (Add. 17687 k) [2]. Cf. pl. 45 avec pl. 16 et 17. Nous y retrouvons les extrémités des plis formant des crochets, les contours en zigzag soulignés de lignes blanches. Le dessin des visages et des cheveux est très ressemblant. Les hauts sourcils légèrement arqués, le contour des yeux en lignes qui souvent ne se rencontrent pas, la ligne de la bouche en trois parties, les cheveux ramenés en avant et les boucles caractéristiques sur la nuque, se retrouvent des deux parts.

On peut encore observer une concordance dans des détails plus apparents. Ainsi, par exemple, la prédilection pour une pose laissant visibles les jambes couvertes de houseaux noirs; les chapels de fleurs sur les cheveux; les manteaux bordés de fourrure autour du cou. Cf. pl. 45 et 16, nº 2. Il est bon d'observer la ressemblance des bonnets juifs, des attitudes et des gestes des deux figures trônant. De même, l'étrange dédoublement de la ligne du contour de l'avant-bras qui se rencontre fréquemment à Dädesjö, peut s'expliquer par le rapport avec le style allemand-byzantin. Il semble que ce dédoublement se soit produit comme une fausse interprétation d'une ombre large et fortement accentuée semblable à celle que nous voyons le long du dessous du bras de Pilate, pl. 45. Quant à l'influence allemande-byzantine, la forme grecque MARCOS sur pl. 16, nº 1, donne aussi à réfléchir.

Si la présence d'un puissant élément de style allemand-byzantin est indéniable dans les peintures de Dädesjö, il reste à expliquer d'où est venu l'élément gothique qu'on y observe également. La grande agitation — dont témoigne particulièrement le mouvement des pieds dans la planche 16, nº 15 — ramène la pensée surtout en Angleterre. Par contre, la division en médaillons ne signifie rien quant à la provenance du style. Ce partage se retrouve, bien avant cela, tant dans les peintures allemandes que dans celles de la France et de l'Angleterre. Il doit être impossible de fournir une raison péremptoire établissant pourquoi cet élément du style venait d'Angleterre et non de France; la chose est d'ailleurs assez dénuée d'intérêt.

Le mélange de styles dont témoignent les peintures de Dädesjö s'est-il produit en Suède? Je ne le crois pas. Les conditions nécessaires à un processus semblable n'ont guère pu exister. Néanmoins, les traces des mains différentes qui ont travaillé aux peintures de Dädesjö indiquent, jusqu'à un certain degré, qu'il pouvait y avoir des nuances individuelles; mais, dans son caractère général, le style devait être importé. Il est à croire, comme M. Wrangel [3] a d'abord cherché à l'expliquer, que

cette importation s'est faite sous la forme d'un manuscrit enluminé. L'iconographie donne à penser qu'il s'agirait alors d'un psautier.

Les modèles suivis pour les peintures de Dädesjö — enluminures de manuscrit — devaient provenir, comme nous l'avons vu plus haut, d'un endroit où les courants de styles allemand-byzantin et gothique se rencontraient, autrement dit de l'Allemagne occidentale, et plus probablement de la région du Bas-Rhin.

Nous avons des témoignages irréfutables des relations avec la peinture allemande-byzantine. La Bibliothèque Royale de Stockholm possède un psautier (sans numéro) de l'école dont a parlé M. Haseloff. Le dit psautier était en Scandinavie pendant le moyen âge, ce qu'indique la présence du nom de Saint Olof qui y a été inscrit plus tard. Nous avons eu, en outre, dans l'île de Gottland, vers la fin du XIIIe siècle, une école de peinture sur verre qui, au point de vue du style, émane précisément de l'école de peinture de la Saxe et de la Thuringe[1].

Les costumes représentés sur les peintures de Dädesjö constituent des matériaux qui peuvent nous aider à établir l'époque à laquelle les peintures ont été exécutées. Les couronnes, néanmoins, ne nous fournissent aucun document car elles semblent généralement être tout à fait fantaisistes. Parmi les détails de l'armure, nous trouvons le casque à timbre plat qui, ainsi que nous l'avons déjà vu dans le Chapitre III, nous donne un terminus ante quo d'environ 1330. Cependant les peintures ne peuvent pas être d'une date aussi avancée. M. Rydbeck[2] se rapproche sans doute davantage de la vérité lorsqu'il les date »d'une époque voisine de l'an 1300». Le mélange de style tel que nous le voyons, aussi bien à Dädesjö que dans la région du Bas-Rhin, confirme, du reste, cette estimation de la date.

Quant à moi j'attribue aux peintures une date antérieure, rapprochée de l'année 1275. Comme me l'a signalé M. Roosval, la construction et les détails décoratifs du trône de la Madone sur le médaillon nº 20 ont beaucoup d'analogie avec les trônes gravés sur les sceaux de Valdemar, roi de Suède (1250—75), et de la reine Sophie, sa femme[3]. Par contre, ces formes ne se retrouvent pas sur les sceaux qui ont appartenu à son successeur et à son prédécesseur.

DEUXIÈME PARTIE

ÉPOQUE DU STYLE GOTHIQUE DÉVELOPPÉ

CHAPITRE VI

LE STYLE FRANÇAIS EN NORVÈGE

LE MAÎTRE DE L'ADORATION ET LE MAÎTRE DES MIRACLES

Dans le Chapitre II, nous avons vu comment le caractère général de la peinture dans la Norvège occidentale, jusqu'en 1275 environ, fut indiscutablement déterminé par l'Angleterre. Nous avons vu également que de Bergen, qui selon toute probabilité peut être considéré comme le centre de cette peinture, l'influence du Maître du Beau Christ et de son école se répandit bien loin dans l'intérieur du pays, tant au nord qu'à l'est.

Le dernier représentant de cette école fut le Maître de l'Annonciation dont le talent était empreint de sentiment et de raffinement. Il était maître absolu de la forme, et en cela il n'a été surpassé par aucun de ses prédécesseurs. Cependant, malgré ses qualités, il est en quelque sorte asservi à la forme: ses visages ont encore un caractère lourd et sérieux; mais la tendance vers l'idéal du style gothique développé paraît clairement, il ne manque plus que le mot d'ordre.

C'est vers ce moment que le grand style gothique français se fait jour à Bergen. Nous ne retrouvons aucune trace du développement organique qui, du Maître de l'Annonciation est poursuivi par le Maître de l'Adoration, propagateur de cette impulsion nouvelle. La transition au nouveau style s'opère rapidement et — à en juger sur les matériaux conservés — sans secousse. Le fait que le processus se soit développé d'une manière aussi simple et aussi radicale se peut évidemment expliquer par des causes psychologiques auxquelles je reviendrai dans la Conclusion.

* * *

J'ai donné à ce nouveau maître le nom de Maître de l'Adoration d'après le sujet principal du seul tableau que nous possédions de lui, savoir, le devant d'autel de Nes I.

C'est le style gothique développé de la France que, pour la première fois, nous rencontrons dans la peinture norvégienne. Le trait rigide et anguleux a disparu, le pli se meut en lignes longues et arquées, le contour devient souple et l'ourlet forme de gracieux œillets. Une expression de calme, de réserve repose sur tout ce qui est forme. Le grand geste et le sentiment outré sont délaissés. La Madone sourit doucement. — »Toute tension a disparu.»

Le style du tableau de Nes I est purement un style de dessin. Le modelé se présente rarement. Le maître est un artiste au goût fin, à la main légère et habile. L'Enfant, et particulièrement le savant raccourci de son bras gauche, sont d'un dessin impeccable. Le contraste entre le visage laid mais comiquement espiègle de l'Enfant et l'expression de douceur et de bonheur maternel que respirent les traits de la Madone est interprété avec un charme qui reporte inconsciemment la pensée vers la France.

C'est vers l'année 1250 que le style gothique développé perce dans la peinture française et c'est à Paris, à la cour de Saint Louis, qu'il avait vu le jour. Les manuscrits enluminés, exécutés après cette date pour le roi et pour son entourage — avant tout, le célèbre psautier de Saint Louis (Bibl. nat., lat. 10 525) — en sont les premières manifestations. Comme nous l'avons vu dans le Chapitre premier, cependant, le style ancien (celui des »Bibles moralisées») se retrouvait encore pendant la deuxième moitié du siècle, surtout en province.

Le grand nom dans l'art de l'enluminure française vers la fin du XIIIe siècle est celui d'Honoré[1]. Il est mentionné pour la première fois en 1288 — lors de la vente d'un »Décret de Gratien» qui se trouve aujourd'hui à la Bibliothèque de Tours — mais il paraît probable qu'il travaillait déjà depuis quelque temps. En 1296, il reçoit le payement d'un bréviaire enluminé pour Philippe le Bel et qui existe encore (Bibl. nat., lat. 1023).

Parmi les enlumineurs parisiens, c'est Honoré qui, en 1292, paya la taille la plus élevée. Il semble que le rôle qu'il a joué dans l'histoire de l'art soit proportionné à sa position. Autour de son nom, le Comte Vitzthum[2] a groupé des manuscrits importants, et, hors de Paris, particulièrement en Champagne, on peut retrouver des traces de son influence.

C'est du style d'Honoré que l'on doit rapprocher l'art du Maître de l'Adoration[3] qui, sans cette base, ne pourrait pas être expliqué. C'est surtout dans les têtes que le rapport se constate. Cf. pl. 18—19 et pl. 48. Dans les peintures des deux maîtres on retrouve les mêmes barbes ondulées et d'un modelé accentué (pl. 19: le roi agenouillé), les yeux grand ouverts, aux contours allongés en pointe sur les côtés, le nez légèrement aquilin avec les ailes bien marquées, les moustaches

tombantes des deux côtés de la bouche (pl. 19: le roi à gauche), enfin le dessin de la bouche elle-même (comparer en particulier les deux figures barbues des deux côtés du David agenouillé sur la pl. 48 avec les figures sur la pl. 19).

On remarque également une très grande concordance entre le visage du roi qui occupe le milieu de la pl. 19 et celui de Goliath, sur la pl. 48. Les traits sont identiques, à l'exception des sourcils, mais il faut observer à ce sujet que le visage de Goliath doit exprimer la souffrance.

Enfin, il est bon de remarquer que dans les peintures d'Honoré, comme dans celles du Maître de l'Adoration, les fleurs-de-lys dans des losanges sont employées pour le fond, ornementation qui ne se retrouve chez aucun autre artiste norvégien.

J'ai reproduit sur la pl. 48 une page du célèbre manuscrit, »Somme le roi» du British Museum (Add. 28 162), qui date de l'année 1300 environ. Le Comte Vitzthum[1] présume qu'il a été exécuté dans la France orientale. Sans vouloir poser en fait l'existence d'un rapport entre ce manuscrit et le Maître de l'Adoration, je tiens à faire observer les ressemblances surtout entre les draperies du costume de la Madone — pl. 18 — et celles des figures assises, dans le manuscrit — pl. 48 — ressemblance qui confirme encore le caractère très français du style du Maître de l'Adoration.

La dissemblance entre les deux artistes dont nous nous occupons ici réside dans le modelé qui, chez Honoré, est plus accentué que chez le maître norvégien. Cette différence est, du reste, assez facile à expliquer; elle peut tenir à ce que le Maître de l'Adoration s'est occupé de préférence d'un autre genre de peinture, par exemple de la peinture sur verre, dans laquelle le modelé n'a pas un rôle aussi important.

Je ne connais aucune autre œuvre due au Maître de l'Adoration, mais on peut regarder comme une sorte de mauvaise imitation de son style le devant d'autel de Tjugum. Avant tout, la forme des colonnes et l'architecture des écoinçons sont presque identiques. Il existe également une grande conformité dans le dessin des visages et dans la manière de mettre en valeur l'iris et les ailes du nez. Enfin, la Vierge du tableau de Tjugum est visiblement une copie de la Madone de Nes. L'absolue conformité s'étend jusqu'aux couleurs des costumes de la Vierge et de l'Enfant.

Si nous cherchons maintenant à déterminer l'endroit où le tableau de Nes I a été exécuté, nous ne devons pas perdre de vue cette circonstance décisive que le Maître de l'Adoration, comme nous le verrons par la suite, a mis son empreinte sur une école importante. En conséquence il devait habiter la Norvège, mais il est impossible de découvrir si c'était un Français établi en Norvège, ou un Norvégien ayant fait ses études artistiques en France; la première de ces alternatives paraît pourtant la plus vraisemblable, car — ainsi que nous le verrons plus loin — le calme classique du Maître de l'Adoration est un phénomène complètement isolé

dans la peinture norvégienne de cette époque et pendant la période qui l'avait précédée. Par contre, vu la qualité très supérieure et l'originalité évidente du style du devant d'autel de Nes I, il me semble extrêmement peu probable que ce style ait pénétré en Norvège de seconde main, c'est-à-dire par l'intermédiaire de livres d'esquisses ou de peintures importées.

* * *

Peu après le Maître de l'Adoration, nous rencontrons à Bergen un autre grand artiste, le Maître des Miracles[1], ainsi nommé d'après les remarquables illustrations des Miracles de Notre Dame représentés dans son œuvre capitale, le devant d'autel de Dale I. Entre ces deux maîtres, nous l'avons déjà indiqué[2], il existe un rapport certain, bien qu'assez difficile à saisir au premier abord. La richesse de la forme et le caractère pathétique du sujet contribuent du reste à faire paraître l'art excellent du Maître des Miracles plus original qu'il ne l'est en réalité.

Comparons les Madones des pl. 18 et 20. L'attitude est la même. Le dessin de la main droite, surtout, et la tenue des doigts recourbés présentent beaucoup de conformité. La manière de traiter les visages trahit aussi une certaine analogie en ce qui concerne particulièrement le dessin des yeux avec leurs iris et pupilles marqués. Il en est de même pour les cheveux, surtout dans leur manière de tomber sur les épaules; ressemblance aussi dans l'apparence des couronnes.

Néanmoins, le style du Maître des Miracles a un autre trait fondamental. Le calme du Maître de l'Adoration a disparu. La vivacité de l'action, la foule mouvante sont caractéristiques pour les scènes représentées sur les panneaux latéraux du devant d'autel de Dale I. Ce sont là des traits que nous reconnaissons pour les avoir déjà vus dans toutes les peintures norvégiennes du XIIIe siècle. La pureté et la tranquillité classiques du Maître de l'Adoration n'étaient qu'un épisode; à partir du Maître des Miracles le sentiment national reprend dans le style la place à laquelle il a droit.

Chez le Maître des Miracles, le style de dessin du Maître de l'Adoration a fait place à un style de modelé, modelé qui pourtant n'est pas homogène et se traduit plutôt par une moucheture de parties sombres et claires, laquelle souligne encore le caractère agité de l'image.

Une fois déjà j'ai rapproché le devant d'autel de Dale I de celui de Nes II et fait ressortir le rapport qui existe entre eux[3]. Plus tard, M. Fett[4] a prétendu que ces deux tableaux étaient l'œuvre d'un seul et même maître, et c'est là une opinion dont je ne conteste pas la vraisemblance. Le penchant à la caricature, dont le maître du devant d'autel de Dale I n'a pas tiré grand effet (remarquer cependant les visages des guerriers turcs), se dévoile dans le tableau de Nes II d'une façon très impressionnante. Il est intéressant de comparer les types de ce dernier avec ceux du tableau plus ancien de Nes I. Le rapport stylistique existant entre la physionomie de la Sainte Vierge de l'Annonciation (Nes I) et celle de la Descente

de croix (Nes II) est frappant. Cf. pl. 18 et 22. On retrouve aussi plusieurs fois sur le devant d'autel de Nes II le type simiesque de l'ange de l'Annonciation.

De même que le Maître de l'Adoration, le Maître des Miracles est un dessinateur remarquable pour lequel aucun raccourci, aucune phase du mouvement n'offre de difficulté. Malgré le modelé, le style a conservé un certain caractère de dessin, qui, dans son essence, est purement impressionniste. Dans le tableau de Nes II on croit presque partout retrouver l'esquisse.

Mais le Maître des Miracles possède encore de remarquables qualités de coloriste. Le contraste entre le brun vert et le rouge carmin foncé trahit un goût raffiné; la combinaison du jaune pâle et du rouge jaune (dans l'architecture particulièrement) est d'un effet extrêmement heureux.

Comme narrateur, ce maître n'est surpassé par personne dans l'art norvégien. Voyez, par exemple, la pl. 21. La prière brûlante de ferveur et de foi peut-elle être exprimée avec plus de beauté que chez ces chrétiens? Quel effet dans la chute du chef des Turcs! Quelle image pourrait mieux que la »tête turque» faire sentir la perversité lâche et stupide?

* *
*

Il existe une œuvre qui présente beaucoup de relation avec le Maître des Miracles, bien qu'on ne puisse l'attribuer à cet artiste, et c'est le devant d'autel d'Eid. Une fois auparavant[1] j'ai émis l'opinion qu'il pouvait provenir du même atelier; quoi qu'il en soit, si nous n'osons pas lui donner cette origine, il est sûr qu'il a été exécuté par un maître influencé par le puissant art du Maître des Miracles. Cf. pl. 22 et 23. Les rapports de style sont frappants. Mêmes mouvements outrés, mêmes visages, sortes de caricatures, où le profil du front et du nez forme une ligne droite et continue.

Ce qui distingue plus que tout le reste ce peintre du Maître des Miracles, c'est la qualité. La manière impressionniste est toujours là, mais le dessin des figures est moins bon.

Il est curieux, en tous cas, de remarquer que le maître du devant d'autel d'Eid a quelques rapports avec la vieille école de Bergen[2]. Ainsi, les rosaces de feuilles qui remplissent les intervalles des scènes, sur le tableau d'Eid, sont exactement du même genre que celles du devant d'autel de Hauge. Un examen minutieux du style nous montre, en outre, tout ce qui survit encore des formes de style gothique en formation. Observer par exemple le dessin du manteau du Christ dans le médaillon inférieur sur la fig. 4. La forme des cadres des médaillons rappelle celle du tableau de Kinsarvik.

Le devant d'autel de Hammer est encore une œuvre dans laquelle se fait fortement sentir l'influence du Maître des Miracles. Tandis que le Maître d'Eid a emprunté au grand maître son penchant à la caricature, le Maître de Hammer, au

contraire, est caractérisé par le trait lyrique. C'est un coloriste qui aime, à la manière française, la combinaison du bleu céleste avec le rouge vermillon.

Le talent du Maître de Hammer se manifeste dans les figures de femmes. Dans le groupe de la Présentation nous voyons trois visages qui, en beauté, ne le cèdent en rien à celui de la Madone sur le devant d'autel de Dale I. Au point de vue purement stylistique d'ailleurs, ces visages se rapprochent beaucoup de ceux du Maître des Miracles. Cf. pl. 20 et 24. La grande Madone du tableau de Hammer est sensiblement moins bien comprise. Les fragments qui en restent montrent que c'était une assez fidèle copie de la Madone du devant d'autel de Dale I, mais les plis tombent avec raideur; l'élève n'a pu parvenir à rendre la position des jambes croisées que l'Enfant a sur l'original. La division en arcades des panneaux latéraux du tableau de Hammer, ainsi que la forme de ces arcades sont inspirées par le Maître des Miracles. Cf. fig. 3 et 7.

Le devant d'autel de Hammer, comme celui d'Eid, porte l'empreinte des anciennes traditions nationales. Les contours brun rouge finement exécutés des parties visibles du corps, la noblesse des visages, les cheveux blonds dessinés en brun rouge reportent inconsciemment la pensée au Maître de l'Annonciation. De même, les mains, qui offrent le même trait caractéristique du dessin des doigts plus gros aux extrémités. Comparer également les plis dans leur manière de toucher le sol dans les scènes de l'Annonciation et de la Visitation sur la pl. 6 et la fig. 7, comme aussi la figure de l'Enfant Jésus et son emmaillotement sur les fig. 6 et 7. Sans oser avancer que nous nous trouvons ici en présence des phases différentes du développement d'un seul et même maître[1], je crois néanmoins qu'entre les Maîtres de l'Annonciation et celui du tableau de Hammer il doit exister un certain lien — sans doute celui qui attache le maître à son élève.

Les devants d'autel d'Eid et de Hammer ont pour nous un intérêt spécial puisqu'ils nous montrent clairement comment le style français, représenté pour la première fois par le Maître de l'Annonciation, avait été adopté par les peintres formés dans les vieilles traditions anglaises. Tandis que, dans le Maître de l'Annonciation nous n'avons pu trouver aucune trace de relation avec l'ancienne école de Bergen, nous retrouvons chez les deux autres artistes un grand nombre de traits typiques pour les Maîtres du Crucifiement et de l'Adoration.

Chez le Maître des Miracles lui-même, si original qu'il soit, nous pouvons apercevoir des réminiscences du style ancien. Nous avons vu plus haut que ses figures et surtout sa manière de traiter les visages avaient une grande affinité avec le maître du devant d'autel de Hammer, lequel, à son tour, a déjà été rapproché du Maître de l'Annonciation. Je vois, par conséquent, dans le tableau de Dale I, la fleur de la tradition nationale éclose sous l'influence anglaise et épanouie sous l'action du nouveau style de Paris, représenté par le Maître de l'Adoration.

La très riche architecture qui décore le devant d'autel de Dale I mérite une

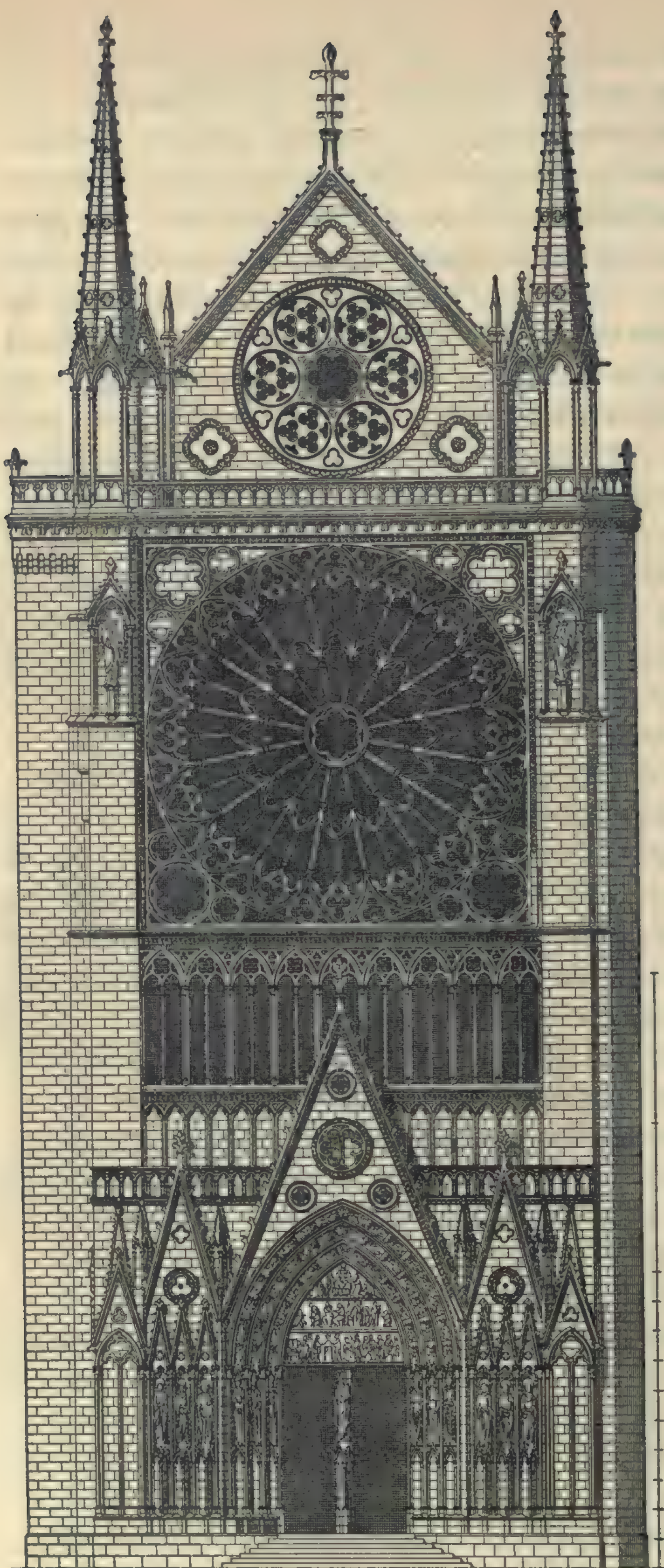


FIG. 36. NOTRE-DAME DE PARIS. FAÇADE DU CROISILLON NORD. D'APRÈS G. DEHIO ET G. VON BEZOLD.

attention toute spéciale, car elle nous prouve que le Maître des Miracles était un artiste éminemment familiarisé avec la forme architectonique.

Ce qui frappe au premier regard, c'est que l'architecture n'est pas uniquement une décoration mais qu'elle n'a logiquement pris forme qu'après avoir été l'objet de mûres réflexions. Tant par l'exécution des détails que par l'harmonie des proportions, les arcades se rapprochent de celle du devant d'autel de Nes I.

On a la sensation, lorsqu'on regarde le tableau de Dale I, de se trouver devant le plan d'un architecte, et il est curieux, à ce sujet, de comparer les dessins du célèbre livre d'esquisses de Villard de Honnecourt. Cf. fig. 3 et 39. Le dessin des rosaces est remarquablement similaire. Les détails d'architecture que nous voyons sur le devant d'autel de Dale I indiquent aussi une intime connaissance de la technique de la construction et il est bon, à cet égard, d'observer tout spécialement la section des biseaux au-dessous du gâble. Dans l'alternance des rosaces à trois, quatre, cinq et six lobes nous constatons en outre et la science de l'artiste et son goût délicat.

Cette architecture porte tout à la fois une empreinte essen-

tiellement continentale et certains traits d'un caractère tout local. Ce mélange apparait principalement dans la forme des chapiteaux et surtout chez le Maître de l'Adoration. Cf. pl. 18. Il est impossible de s'imaginer qu'un chapiteau aussi simple ait pu se trouver sur le continent pendant la dernière moitié du XIII[e] siècle. Par contre, il semble qu'il fût alors employé de préférence dans l'architecture propre à Bergen. Comparer la pl. 18 avec la fig. 37 qui reproduit un type des fenêtres du château fort du roi Haakon Haakonsön (»Haakonshallen»), château dont la construction fut commencée vers 1247 et terminée avant 1261[1].

Ce détail mis à part, c'est en France que nous trouvons les plus proches analogies avec les motifs architecturaux des Maîtres de l'Adoration et des Miracles. Et c'est surtout dans les grands monuments construits dans l'Isle de France et la Champagne — principalement à Paris, à Meaux et à Reims[2] — sous le règne de Saint Louis, que nous retrouvons l'arc en tiers-point avec deux redents à côté de rosaces polylobées.

Je crois, pour ma part, que l'on peut arriver à des conclusions plus positives quant aux formes architectoniques du devant d'autel de Dale I. En effet, les pinacles ont un caractère assez original. Nous retrouvons les mêmes formes dans les fig. 3 et 36: arcades avec arcs tréflés brisés supportant une flèche à base polygonale, décorée de crochets et d'œils à quatre lobes; chaque arcade est surmontée d'un gâble avec un trèfle dans l'écoinçon; la flèche terminée dans le bas par des gargouilles.

Nulle part ailleurs, je n'ai rencontré une forme aussi typique pour les pinacles. C'est donc à Paris que, très probablement, nous devons chercher les modèles suivis par le Maître des Miracles. J'ai déjà montré que le style des figures vient lui aussi de Paris, mais indirectement transmis par l'influence du Maître de l'Adoration. Les modèles architectoniques nous reportent au milieu et à la seconde partie du siècle; le rapport avec l'art d'Honoré, à la fin du siècle.

Nous avons vu dans l'Introduction qu'entre les années 1275 et 1302 il fut construit à Bergen une église — l'église des Apôtres — probablement sur le modèle de la Sainte-Chapelle à Paris. Serait-il possible que ces courants différents qui, vers le fin du XIII[e] siècle, mettent en relation Paris et Bergen fussent indépendants les uns des autres? Je ne le pense pas. Tout porte à croire que nous voyons dans les Maîtres de l'Adoration et des Miracles deux artistes qui contribuèrent à la décoration de l'église des Apôtres. Le premier était sans doute un peintre, mais il n'est guère possible de déterminer sa nationalité. La seule œuvre que nous possédions de son pinceau — le tableau de Nes I — est d'un type inconnu auparavant dans la peinture norvégienne. Le seul trait de son art qui le rattache aux traditions du pays est la forme des chapiteaux dont j'ai parlé plus haut.

Quant au Maître des Miracles, c'est avant tout un architecte. Par ses liens avec la vieille école de Bergen, et sur l'ensemble par toute la nature de son art

pathétique, il apparaît à nos yeux comme un bon Norvégien; mais il a beaucoup pérégriné, un livre d'esquisses à la main, et indiscutablement il a été à Paris pour étudier la Sainte-Chapelle, la merveille architecturale de l'époque que Pierre de Montereau avait construite entre 1246 et 1248 et qui devait servir de modèle pour l'église projetée dans la lointaine Norvège. Évidemment le maître a suivi de près les importants travaux de construction de Notre-Dame de Paris, et particulièrement des croisillons; celui du sud fut commencé par Jean de Chelles en 1258 et les deux semblent avoir été terminés en un temps assez court[1]. L'artiste a sans doute étendu ses voyages à d'autres lieux renommés par leur architecture, notamment à Reims.

Nous avons vu dans l'Introduction combien suivies à cette époque étaient les relations de la Norvège, et surtout de Bergen, avec la France. Par suite de son rapport avec le style d'Honoré, nous ne pouvons pas attribuer au Maître de l'Adoration une date antérieure au dernier quart du XIII[e] siècle. D'un autre côté, la presence du casque à timbre elliptique sur le devant d'autel de Dale I (scène en bas à droite) ne nous permet pas de croire que ce tableau ait été exécuté avant le commencement du XIV[e] siècle. Sur le sceau de Haakon Magnussön comme prince (employé en 1293[2]) apparaît, il est vrai, un casque légèrement bombé[3], mais la forme du casque à timbre elliptique que nous rencontrons dans le devant d'autel de Dale I se voit pour la première fois en Suède et en Norvège sur le sceau de la duchesse Ingeburge de Halland, employé et sans doute exécuté en 1318, c'est-à-dire à l'époque où mourut le mari de la duchesse[4]. D'un autre côté le casque à timbre plat — nous l'avons déjà vu — fut en usage jusqu'en 1330 environ.

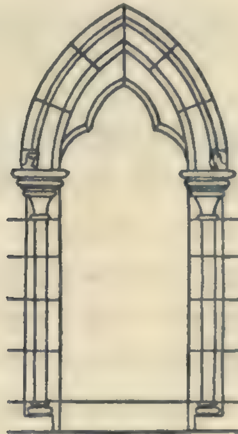
Comme, d'une part, il est incontestable que le devant d'autel de Dale I, surtout grâce à son modelé abondant, porte un cachet plus jeune que le tableau de Nes I, et que, d'autre part, certains traits du premier de ces tableaux ne se peuvent expliquer sans une influence exercée par le second, il est clair qu'on est en droit de considérer les deux peintres comme étant, l'un, le maître, l'autre, l'élève. Nous n'avons aucune raison de croire que les œuvres soient ultérieures à resp. la fin du XIII[e] et le commencement du XIV[e] siècle.

* * *

Si, maintenant, nous faisons un résumé sommaire de ce chapitre, nous voyons qu'à Bergen un peintre, le Maître de l'Adoration, apparaît vers la fin du XIII[e] siècle, et qu'il a dû être chargé d'une partie quelconque de la décoration de l'église des Apôtres. Il présente un style purement français. Peut-être est-il français, en tous cas c'est en France qu'il a étudié son art. Il exerce une action sur la vieille école de Bergen dont le Maître de l'Annonciation est le dernier et le plus brillant des représentants. Ce dernier ne montrant encore aucune trace de l'influence du Maître de l'Adoration, ses œuvres, comme nous l'avons déjà vu dans le Chapitre

II, ne doivent pas être ultérieures à l'année 1275 environ. Le premier et le plus remarquable produit de ce courant nouveau et de la tradition ancienne est le Maître des Miracles qui remonte au début du XIVᵉ siècle. L'influence des deux grands peintres que nous avons nommés est visible dans les œuvres de plusieurs autres artistes et en particulier sur les devants d'autel d'Eid et de Hammer. Nous reviendrons encore une fois à ce phénomène dans le Chapitre VIII.

Cul-de-lampe: Fig. 37. Fenêtre du château fort royal de Bergen (»Haakonshallen»). D'après N. Nicolaysen.



CHAPITRE VII

LE STYLE ANGLAIS EN NORVÈGE

LES MAÎTRES DE SAINT OLOF, D'HÉRACLITE, DE SAINT BOTHOLPHE ET DE LA VIE DE LA VIERGE

Au commencement de l'époque du style gothique développé, nous rencontrons, à côté du Maître de l'Adoration, un peintre d'un genre tout opposé à plus d'un égard. C'est le maître auquel nous devons le célèbre tableau de Saint Olof qui, venu probablement de l'église de Holtaalen, est maintenant au Musée de Copenhague.

Nous trouvons chez le Maître de l'Adoration une forme souple jointe à un sentiment tendre et subtil. Chez le Maître de Saint Olof la forme est rendue avec élégance, mais elle est dure et maniérée; ses figures sont pleines de force et d'activité.

Examinez la grande image de Saint Olof! Quelle expression et quelle minutie dans les lignes. Combien elles sont tracées durement, si durement même qu'elles semblent presque vouloir entamer le bois. Comme chez le Maître du Beau Christ, l'extrémité des plis se courbe et forme des crochets. Il y a du modelé, mais à peine donne-t-il du relief, il sert plutôt à accentuer davantage le dessin.

Le maître est un homme chez lequel le sentiment de l'effet dans la composition est très développé. Combien la figure centrale est habilement placée dans cette arcade aux décorations si riches! Et combien l'artiste se montre supérieur dans la manière de remplir les surfaces des panneaux latéraux, par exemple dans la scène du rêve de Saint Olof.

Avant de tirer aucune conclusion au sujet de l'origine du style du Maître de Saint Olof et de son caractère individuel, nous devons essayer de nous faire une idée des œuvres qui ont un rapport stylistique avec les siennes. Nous allons donc étudier les devants d'autel exécutés par les trois Maîtres de Saint Botholphe, d'Héraclite et de la Vie de la Vierge.

* *
*

Il faut sans doute considérer le Maître de Saint Botolphe comme un élève du Maître de Saint Olof. Son œuvre principale est le tableau d'Aardal I. Cf. pl. 26 et 27. Comme le peintre du tableau de Saint Olof, il est maître de la ligne. Nous rencontrons chez lui les mêmes formes maniérées, le léger modelé et des traits qui se terminent en crochets. Remarquons en outre la ligne recourbée en U, caractéristique pour les deux maîtres, ligne que nous trouvons sur le cou et l'avant-bras droit de Saint Olof et sur le cou, le genou droit et la cheville droite de Saint Botolphe. Ces deux figures capitales, avec leurs poses contournées et le mouvement guindé de leurs mains, ont beaucoup d'affinité.

Un coup d'œil rapide jeté sur l'ornementation de l'arcade du tableau d'Aardal suffit pour nous convaincre que le peintre qui a exécuté cette œuvre est postérieur au Maître de Saint Olof. La décoration du cadre produit la même impression. Le type de la fig. 1, nº 6, que nous voyons chez le Maître de Saint Olof, représente un stadium plus ancien que le type nº 7, manifesté dans le tableau d'Aardal. Les similitudes de style sont si grandes qu'il est difficile de nier un rapport d'atelier entre ces tableaux; on en conclut donc tout naturellement que le Maître de Saint Olof a enseigné son art au Maître de Saint Botolphe, à moins qu'il ne s'agisse des œuvres d'un seul et même maître à différentes périodes de sa vie.

J'ai déjà signalé[1] que le devant d'autel d'Oeie me semble dû au même artiste que le tableau de Saint Botolphe. La représentation de l'Annonciation dans les deux tableaux est pour ainsi dire identique. La belle ornementation qui couvre le fond au-dessus de l'arcade dans le tableau d'Aardal se retrouve aussi sous une forme très analogue dans le tableau d'Oeie. L'église d'Oeie se trouvant dans le sud de la Norvège et indiquant, du reste, que le maître était établi dans la région de Bergen, il est à croire que le tableau d'Oeie est venu de Bergen.

Le maître du tableau de Kvæfjord a très probablement subi l'influence de cette école; tout porte à croire que ce devant d'autel a été exécuté dans la partie septentrionale du pays.

* *
*

Le Maître d'Héraclite, auquel nous devons le célèbre tableau de Nedstryn, se montre en opposition complète avec le Maître de Saint Botolphe. Tandis que celui-ci développe encore le style de dessin du Maître de Saint Olof, le Maître d'Héraclite est avant tout un peintre.

Examinons d'abord les divergences qui existent entre ces deux derniers artistes. Le modelé très accentué des draperies chez le Maître d'Héraclite est là le trait le plus frappant; à côté de cette œuvre, le tableau de Saint Olof fait presque l'effet d'un dessin colorié. La manière de rendre les visages et principalement les yeux diffère également. Chez le Maître d'Héraclite les sourcils sont très haut sur le front, fortement arqués, presque en demi-cercle, descendant souvent jusqu'au coin de l'œil;

voire même à l'orbite, le modelé très marqué. Ces caractéristiques ne se retrouvent pas dans le tableau de Saint Olof.

Malgré cela, il semble y avoir un rapport évident entre les deux artistes. La décoration des cadres est presque identique, tant dans la partie plane que sur les bords obliques. Observer en particulier l'ondulation caractéristique sur ces derniers. En outre, dans les deux tableaux, le fond est blanc jaune et la gamme des couleurs est sensiblement la même. Quelques détails, comme par exemple l'apparence des tonsures, des couronnes (tableau de Saint Olof: panneaux latéraux), des harnais et des brides des chevaux, ainsi que la forme très spéciale des crochets dans l'architecture, présentent, eux aussi, beaucoup de conformité. Comparer pl. 25 avec pl. 28—29.

De même que pour le Maître de Saint Botolphe, nous ne pouvons douter que le Maître d'Héraclite ne soit, lui aussi, venu après le Maître de Saint Olof. Toute la nature de son style l'indique. Chez le Maître de Saint Olof nous ne rencontrons pas non plus de traits communs avec les Maîtres de l'Adoration et des Miracles; sur le tableau de Nedstryn, au contraire, nous retrouvons, avec une légère variante, la grosse guirlande de feuilles du tableau du Maître des Miracles (partie droite). Cf. fig. 3 et 10—11. Le modelé caractéristique des archivoltes avec partie intérieure très ombrée, que nous avions vu chez le Maître des Miracles, se retrouve plusieurs fois sur le devant d'autel de Nedstryn. Un grand nombre d'autres traits moins frappants rappellent également le Maître des Miracles et ses ressources artistiques si variées. Il en est ainsi, entre autres, pour les étendards et les harnais, ainsi que pour l'emploi des casques coniques avec large nasal spécialement à l'usage des païens. Le fait que le Maître des Miracles a été son inspirateur dominant semble ressortir non seulement de la supériorité de son art, mais encore de l'époque où les œuvres du Maître d'Héraclite ont été produites et dont je parlerai plus loin.

Au point de vue du style, le devant d'autel d'Ulnæs se rapproche beaucoup du tableau du Maître d'Héraclite. Comparer pl. 26 avec pl. 28—29. Le caractère du modelé est absolument similaire. Les surfaces en creux très marquées sur les costumes, chez le Maître d'Héraclite, et typiques pour ce Maître — pl. 28: figures agenouillées — qui ne se voyaient chez aucun autre peintre norvégien, nous frappent de nouveau dans la figure de Saint Pierre — pl. 26 — de plus, les draperies du costume de Sainte Marguerite nous rappellent beaucoup la figure de gauche, dans le médaillon qui est à droite sur la planche 29.

Les dessins caractéristiques du visage, les cheveux et la double ligne supérieure du contour de l'œil dans la figure qui est sous les pieds de Sainte Sunniva, nous remettent en mémoire les figures du devant d'autel de Nedstryn. Cf pl. 28: personnages agenouillés et pl. 29: cavalier au bout à droite. Examiner encore la manière très spéciale de rendre les gros pieds nus sur les pl. 26 et 28.

L'église d'Ulnæs est dans le sud de la Norvège et, selon toute probabilité,

son devant d'autel, comme celui d'Oeie, doit être originaire de Bergen. Tout nous le fait croire et rien ne peut justifier la supposition que l'ouvrage ait pu être exécuté dans la partie méridionale de la Norvège.



Du Maître d'Héraclite nous passons directement au peintre du tableau d'Odda, le Maître de la Vie de la Vierge. Cf. pl. 28—31. L'impression générale du style est la même; les deux maîtres se trouvent presque au même stadium en ce qui concerne le modelé.

Même prédilection pour les grands plis en forme de cornets dont les parties en lumière sont laissées en blanc. La ligne des sourcils qui descend dans le coin de l'œil, typique pour le Maître d'Héraclite, se retrouve toujours chez le Maître de la Vie de la Vierge, mais la manière exagérée est encore accentuée chez ce dernier, car la ligne du sourcil descend parfois un peu au-dessous de l'œil.

Il est néanmoins indiscutable que le tableau d'Odda ne porte un caractère plus jeune. Dans l'architecture, les formes naturalistes ont une prépondérance absolue. Comparer les arcades sur les pl. 29 et 31.

A bien des égards, le Maître de la Vie de la Vierge est un excellent artiste. En tant que peintre, il n'a été surpassé par personne durant l'époque gothique, pas plus en Suède qu'en Norvège, si par le mot peintre nous entendons avant tout un artiste pour lequel la couleur ait une vie individuelle, indépendante du dessin. D'aucun maître scandinave au moyen âge nous n'avons conservé d'œuvre dont le coloris fût aussi étudié et aussi bien réalisé que celui de la Madone du devant d'autel d'Odda. Ce qui n'empêche du reste que pour le goût, le choix et la combinaison des couleurs, il n'atteigne pas le Maître des Miracles, par exemple.

Si nous laissons de côté son talent comme peintre, le Maître de la Vie de la Vierge offre assez peu d'intérêt. Toutes les physionomies ont le même trait de fadeur monotone. L'intensité d'action qui caractérise le Maître d'Héraclite et plus encore le Maître des Miracles fait entièrement défaut. Un souffle froid de maniérisme et de conventionalisme s'exhale de l'art du Maître de la Vie de la Vierge.

Devant ce tableau nous nous demandons si véritablement le maître était norvégien. Nous avons heureusement des raisons péremptoires pour répondre à cette question par l'affirmative; l'une d'elles est la forme même de l'arcade dans le panneau central. Cf. pl. 25 et 31. Malgré des divergences dans le caractère général du style de ces deux tableaux, il existe pourtant entre eux des ressemblances évidentes dans des détails. Sur les deux devants d'autel, les gâbles sont flanqués de pinacles coupés par le milieu, et c'est là un trait que nous ne retrouvons chez aucun autre maître norvégien. Il faut encore observer les gargouilles par lesquelles se terminent les pinacles dans le bas. Au reste, les barres peintes qui s'enlacent dans les angles et qui divisent le champ du tableau, de même que la bande circulaire

autour de leurs points d'intersection sont caractéristiques pour les devants d'autel norvégiens depuis le Maître de l'Adoration. Les petites plaques rondes et sculptées qui ornent le cadre doivent être une imitation de l'œuvre du Maître des Miracles; le cadre du tableau d'Odda — cf. fig. 1, nº 12 — est une simplification du cadre de Dale I, fig. 1, nº 11.

Malgré de grandes dissemblances, l'affinité entre le Maître de Saint Olof et le Maître de la Vie de la Vierge est pourtant sensible au point de vue stylistique. Comparer l'image de Saint Olof sur la pl. 25 avec les figures des prétendants sur la pl. 30. Nous retrouvons dans les uns et les autres le visage aux contours anguleux, le nez mince, pointu, aux ailes bien marquées, les plis sur le front entre les sourcils et le petit œillet de la lèvre supérieure. Observer également les lignes courbes sur le cou.

* *
*

Le point de départ de l'école que nous venons d'étudier paraît être le Maître de Saint Olof. Dans quelle région travaillait-il? A l'exception de trois, tous les devants d'autel dont nous nous sommes occupés dans ce chapitre, se trouvaient dans des églises situées non loin de Bergen. Deux appartenaient à des églises du sud de la Norvège; le tableau de Saint Olof est le seul qui vienne du nord du pays.

Est-il donc possible que ce tableau ait été exécuté dans la région d'où il provient, c'est-à-dire aux environs de Trondhjem? Bien des raisons s'y opposent. D'abord il n'existe, à ma connaissance, aucune trace certaine d'une école de peinture à proprement parler dans cette région[1]. Ensuite, comme j'ai déjà cherché à le faire voir, un grand nombre de traits, tant techniques que stylistiques, rattachent le devant d'autel de Saint Olof aux œuvres que, par suite de leur provenance, nous sommes contraints de localiser à Bergen ou à ses environs. Enfin, les devants d'autel d'Oeie et d'Ulnæs nous prouvent que de Bergen, des œuvres d'art étaient bien véritablement envoyées dans les autres parties du pays.

* *
*

D'où donc est venu ce style qui, en dépit de toutes les divergences, semble réunir en une même école les œuvres dont nous venons de faire l'exposé?

D'Angleterre, sans aucun doute. Ce style expressif et maniéré n'a rien de commun avec le sentiment français. Certains traits, au contraire, nous ramènent évidemment en Angleterre, notamment la forme de l'arcade sur le tableau de Saint Olof. Cf. pl. 25. Comme l'a minutieusement démontré le Comte Vitzthum[2], ce type d'arcade, par ses éléments fondamentaux — archivolte ogivale comprenant cinq arceaux dont trois de plein cintre et deux (les plus bas) en quart de cercle — est purement anglais — cf. pl. 50 — et lorsqu'il apparaît sur le continent, on peut pres-

que toujours trouver la trace d'une influence anglaise. En Norvège, cette forme existe, bien que fort simplifiée, dans l'architecture de la cathédrale de Trondhjem.

Le caractère anglais dans le style des figures se manifeste plus fortement dans le Maître de la Vie de la Vierge. Cf. pl. 30 et 31 avec pl. 50. Le rapport stylistique et iconographique — surtout entre les deux images de Vierge — est si frappant qu'une argumentation à ce sujet est presque superflue. Je désire seulement attirer l'attention sur certains détails tels que le dessin des yeux et des contours du visage, la main droite de la Madone aux doigts écartés, les cheveux, les plis du voile contre la joue gauche, l'apparence de la couronne, la présence de la branchette d'arbre et de l'oiseau, enfin les anges avec des navettes dans les mains.

Si nous établissons maintenant une comparaison entre les figures d'hommes nous arrivons au même résultat. Rapprocher par exemple les visages des prétendants — pl. 30 — de ceux d'Hérode et du Christ sur la pl. 50. Les draperies et le modelé offrent les mêmes particularités: l'accentuation du modelé, les plis en forme de cornets, l'emploi fréquent des œillets pour marquer le contour des ourlets. Comparer la manière de traiter les plis des vêtements du prétendant du milieu et ceux de Joachim sur le tableau d'Odda avec celle de la tunique du Christ dans les scènes devant Pilate et devant Hérode, dans le manuscrit d'Arundel 83: II. Observer particulièrement les lignes grossières dans les parties inférieures du costume.

L'assujettissement du Maître d'Héraclite à l'art anglais est également bien visible, surtout dans le modelé très marqué, dans la manière de traiter les plis et dans le dessin de l'œil avec les lignes des sourcils descendant jusque dans le coin de l'œil.

L'impression laissée par le Maître de Saint Botolphe est moins anglaise. Le visage de la figure principale surtout, porte un caractère d'harmonie et de noblesse qui rappelle le Maître de l'Adoration. Il avait sans doute été impressionné par l'école représentant le style français à Bergen. Au contraire, dans le tableau de Saint Olof, le caractère anglais est assez marqué. J'ai déjà parlé de la forme de l'arcade. Quant au style même des figures, les modèles qui ont été suivis ne doivent pas avoir été fournis par des tableaux: les lignes semblent être trop dures pour cela. C'est bien plutôt parmi les peintures sur verre et les ouvrages gravés sur métal que nous en trouvons quelque équivalent. Ce qui, chez le Maître de Saint Olof, est maniéré, tendu et expressif jusqu'à l'exagération, ne se retrouve à cette époque-là qu'en Angleterre.

Cependant c'est chez le Maître de la Vie de la Vierge que cet assujettissement à l'Angleterre se voit le plus. J'ai déjà fait remarquer en 1914[1] que le devant d'autel d'Odda témoignait d'une inspiration directe de l'école d'où est sorti le psautier Arundel 83: II du British Museum; le caractère anglais de ce tableau est si marqué qu'on n'hésiterait pas à le prendre pour une œuvre importée, si l'on ne connaissait du reste la riche production norvégienne.

L'histoire de l'enluminure anglaise à cette époque-là n'est connue jusqu'à présent que dans ses grandes lignes; et en dehors de nombreux faits historiques, on ne sait que peu de chose de la peinture monumentale. Ainsi que je l'ai signalé dans le Chapitre II, l'influence du style byzantin se fait encore sentir au milieu du XIII[e] siècle en Angleterre dans la peinture des manuscrits. Sous l'influence du style gothique français se forme alors, pendant le troisième tiers de ce siècle, l'école de l'Angleterre de l'est qui, plus qu'aucune autre, représente la peinture anglaise pendant la période du style gothique développé. C'est dans les grandes abbayes de l'Angleterre de l'est — Bury Saint Edmunds, Ely, Durham, Peterborough etc. — qu'apparaît ce style nouveau avec ses formes élégantes, expressives et gracieusement stylisées, beaucoup moins naturalistes et beaucoup plus maniérées que dans le style français de la même époque.

Un des ouvrages les plus anciens exécutés dans ce style est le psautier de Tennyson, de l'année 1284; mais c'est dans le célèbre psautier Arundel 83: II mentionné ci-dessus, que nous trouvons ce style dans toute sa pureté.

Le développement se poursuit ensuite, se rapprochant de plus en plus du genre esquisse; depuis le manuscrit Arundel 83: II, jusqu'au manuscrit Arundel 83: I (exécuté avant 1308, au même scriptorium qu'Arundel 83: II), et enfin jusqu'à l'œuvre la plus célèbre de la peinture de miniature anglaise, »Queen Mary's Psalter« (Brit. Mus., Royal 2 B VII), dont le peintre est considéré comme l'élève de celui auquel on doit le manuscrit Arundel 83: I. Mais à ce moment la période brillante de la peinture anglaise est passée. Le développement se poursuit non plus en Angleterre, mais bien, comme nous l'a montré le Comte Vitzthum sur le continent, où le style anglais pénétrant de plus en plus à partir de l'an 1300 approximativement, a exercé une influence décisive sur la peinture flamande, sur celle des pays du Rhin et donné un élan nouveau aux écoles de Paris[1].

* *
*

Il nous reste à établir la date des devants d'autel dont nous nous sommes occupés dans ce chapitre. Nous possédons pour cela des termini a quo de différentes natures. Nous avons vu que pour le tableau de Nedstryn la présence du casque à timbre elliptique nous reporte à une époque ultérieure à l'année 1300. Une cervelière à visière portée par un guerrier, sur le tableau à gauche, pl. 28, nous fournit aussi une date précise. Cette forme primitive de la visière n'apparaît guère en France avant l'an 1300[2] et nous devons par conséquent nous attendre à ne la rencontrer en Norvège que quelques années plus tard. Nous sommes également renvoyés au commencement du siècle par la présence du même motif de guirlande que sur le devant d'autel de Dale I et par les différents traits qui, ainsi que je l'ai déjà fait observer, paraissent empruntés à l'œuvre du Maître des Miracles.

Donc, nous devons placer le Maître de Saint Olof un peu avant cette époque, c'est-à-dire vers l'an 1300, puisqu'il n'est encore nullement influencé par le grand art du Maître des Miracles. Les Maîtres de Saint Botolphe et d'Héraclite, eux, semblent dater d'environ 1325. Effectivement, l'ornementation caractéristique du fond au-dessus de l'arcade sur le devant d'autel d'Aardal I se rencontre, sous une forme presque identique, dans les verrières de la Lady Chapel de la cathédrale de Wells[1], terminée en 1326. Cf. fig. 38. Quant au Maître de la Vie de la Vierge, il doit venir un peu avant l'année 1350.

Cul-de-lampe: Fig. 38. Ornement dans les verrières de la Lady Chapel de la cathédrale de Wells. D'après un dessin fait par l'auteur.



CHAPITRE VIII

LES RELATIONS ENTRE LE STYLE FRANÇAIS ET LE STYLE ANGLAIS EN NORVÈGE

LE MAÎTRE DE LA VIERGE MÈRE

Nous avons vu dans les deux derniers chapitres comment, à la fin du XIIIe siècle et au début du XIVe siècle, deux écoles différentes avaient leur centre d'action à Bergen; l'une, fortement imprégnée du style français, l'autre, du style anglais. Chez la première nous trouvons, en général, un dessin raffiné avec prédilection pour les contours brun rouge dans les parties visibles du corps, un goût cultivé dans le choix et la combinaison des couleurs, ainsi qu'une variété très grande de physionomies, témoignant d'un intérêt profond pour la psychologie. Chez les représentants de l'école qui a subi l'influence anglaise nous constatons des qualités opposées; un dessin noir, grossier, des couleurs brillantes mais crues et combinées sans harmonie, mais une grande intensité d'action et une indiscutable élégance dans la ligne.

Au point de vue technique, la divergence est évidente entre les deux écoles: la première emploie presque toujours un fond d'argent glacé de brun, la seconde, généralement un fond de couleur blanc jaune (hormis le tableau d'Odda). Cette dernière école emploie de la couleur au lieu de l'argent, même pour les armures et autres choses de cette nature.

Nous avons vu dans ce qui précède plusieurs traits indiquant l'existence d'une influence mutuelle exercée par les deux écoles. Il n'y a par conséquent rien d'étrange à ce que nous rencontrions à Bergen un maître réunissant les deux styles de telle sorte qu'il soit impossible de le ranger dans l'une ou dans l'autre de ces écoles. C'est le peintre qui a exécuté le devant d'autel d'Aardal II. Je l'appelle ici, d'après la superbe figure centrale de son tableau, le Maître de la Vierge Mère.

Comparer cette figure — pl. 31 — avec la pl. 20 et la fig. 3. Le rapport est aisé à percevoir. Même douceur et même charme, même noblesse des visages aux contours faiblement arqués. Les ourlets des manteaux tombent d'une manière un peu anguleuse. Les couronnes avec leurs feuilles de style naturaliste offrent, elles aussi, une très grande ressemblance.

Rapprocher ensuite les deux Madones de la pl. 31. Les détails iconographiques sont singulièrement concordants et les styles eux-mêmes ont une certaine affinité. Il est bon de regarder particulièrement la ligne des sourcils qui descend jusque dans le coin de l'œil. Au point de vue du coloris également, les deux tableaux ont beaucoup de rapport, surtout par la combinaison du rouge carmin et du vert foncé.

Et pourtant quelle différence! Dans l'un, la sécheresse et la banalité, dans l'autre la souplesse, la subtilité, la profondeur morale.

Le Maître de la Vierge Mère est un artiste consommé. Le calme contemplatif et la douce mélancolie qui s'exhale de la figure de sa Madone témoignent d'un sentiment rare, et la combinaison des deux styles différents en un tout harmonieux nous rélève chez le peintre une force artistique d'une espèce peu commune. Son originalité apparaît surtout dans les détails architectoniques. En Norvège, nous n'avons pas encore rencontré un baldaquin ayant la forme de celui qui se trouve au-dessus de la Madone; et l'emploi de simples incrustations carrées comme décoration des meubles et d'autres objets, à l'exclusion de toute la richesse de forme empruntée à l'architecture gothique, témoigne d'un goût prononcé pour le genre simple, et d'un souverain mépris pour les formes traditionnelles. M. Fett[1] a signalé la ressemblance qui existe entre ce genre de décoration et l'ornementation des ouvrages en mosaïque que des marbriers italiens exécutaient vers la même époque en Angleterre. Cette hypothèse d'une influence exercée sur le Maître de la Vierge Mère par la mode d'alors semble assez plausible.

De là à regarder le style du maître comme influencé par l'Italie serait trop hardi. Ainsi que je l'ai déjà montré, les conditions nécessaires au développement de ce style existaient déjà dans la peinture norvégienne et, quant à la conception de la figure principale elle-même, les Madones des devants d'autel de Nes I et de Dale I ont beaucoup d'affinité avec la Madone du Maître de la Vierge Mère. Ce dernier exprime simplement son sentiment avec plus de puissance.

Le Maître de la Vierge Mère doit être contemporain du Maître de la Vie de la Vierge.

* *
*

Nous avons terminé l'étude de la peinture norvégienne, car, en dehors des œuvres décrites ici, il n'en est aucune à ma connaissance qui soit de quelque importance. La peinture norvégienne se meurt. Je reviendrai dans la Conclusion aux causes de ce fait qui constituent une étude tout à la fois intéressante et d'une haute portée.

Cul-de-lampe. Fig. 39. Villard de Honnecourt: Esquisse d'une chapelle de la cathédrale de Reims. — D'après R. Willis.



CHAPITRE IX

LE STYLE FRANÇAIS EN SUÈDE

LE MAÎTRE DE RÅDA

Bien loin des grands centres culturels, il existe à Råda, une modeste église de bois, qui recèle un petit univers de beauté, reflet du plus grand art qu'ait produit le moyen âge: l'art gothique de la France. Aucune autre peinture suédoise de cette époque n'a été aussi justement appréciée tant en Suède que hors de Suède. Les ouvrages de MM. Mandelgren, Hildebrand père, Hildebrand fils, et Bumpus, plus que tous les autres, sont importants à consulter sur ce sujet[1].

Élégance des mouvements, vivacité du geste. Longues lignes souplement arquées; grands plis profonds donnant du mouvement aux contours des figures tout en dissimulant la structure de leur corps; l'écartement des jambes prête pourtant une certaine stabilité aux figures debout. Les genoux et la partie inférieure de la jambe ne sont accentués que pour les personnages assis; chez les autres, les costumes s'élargissent dans le bas en souples draperies, accumulant sur le sol des plis nombreux, d'où sortent les pieds fortement tournés en dehors. L'élégance de la forme, la manière stylisée et la répétion exagérée de certains types déterminés sont les traits essentiels du style des figures dans les peintures de Råda.

Les visages affectent toutes les poses, depuis le profil jusqu'à la pleine face; presque tous, cependant, peuvent se ranger en deux types fondamentaux: le type concave et le type ovale.

Le premier, qui ne se retrouve que chez les figures barbues, se distingue par ce fait particulier que le contour du visage, entre les sourcils et la naissance de la barbe, est en creux. Comparer Saint Pierre, Saint Paul, Ezéchiel, Moïse et David, pl. 36—38.

Toutes les figures imberbes rentrent dans le type ovale. Ici, la ligne du contour décrit un arc régulier faiblement rentré à la hauteur de l'œil. Comparer la Vierge et les anges, pl. 34 et 35.

Le nez est droit, un peu arrondi du bout et les ailes très marquées. Les sourcils haut placés légèrement arqués ou droits. Les deux lignes de contours des yeux sont marquées mais ne se rejoignent pas, en général. L'iris fait défaut.

La ligne de la bouche est ordinairement un peu arquée, souvent relevée des coins, qui fréquemment sont soulignés par de petits traits transversaux. Le barbe est limitée sur la joue par une ligne formant un angle.

En thèse générale les chevelures se rattachent à trois types, l'un avec une raie au milieu, un autre, où les cheveux sont roulés en bourrelet au-dessus du front et un troisième, où les cheveux sont ramenés tout droits jusqu'au front. Pour ce qui concerne ces types différents, comparer Dieu le Père et le Sauveur, les anges de gauche dans la scène de la Résurrection et les anges de droite dans la Dormition, pl. 33—35.

La position des pieds dans les personnages debout ou en marche offre également des types différents. Cf. fig. 40. Pour les figures assises (les prophètes) les pieds sont dessinés d'une façon plus naturaliste.

Dans les costumes qui vont jusqu'aux pieds, habituels pour toutes les figures non assises, les plis se cassent avant de rencontrer le sol, ce qui donne naissance à des plis nouveaux des formes excessivement stylisées et partout répétées. Le pli formé entre les jambes est particulièrement fréquent. Cf. fig. 40, B.

* *
*

Des yeux accoutumés aux miniatures anglaises et françaises du commencement du XIVe siècle examinant les peintures de Råda, sont frappés par deux traits particuliers. L'un est le caractère provincial assez saillant de leur style, l'autre, la manière stylisée et monotone empreinte spécialement sur les visages, les cheveux et les plis. Lorsque nous cherchons sur le continent des modèles de style qui ont pu être suivis, nous devons avoir toujours cette transformation présente à l'esprit.

Avant tout: A laquelle des deux écoles principales de la peinture existant au début du XIVe siècle dans l'Europe occidentale se rattachent les peintures de Råda: l'école stylisée, anglaise, ou l'école naturaliste, parisienne? Un regard jeté sur l'exécution des costumes portés par les prophètes nous montre qu'ils n'ont rien du contour stylisé des ourlets formant des œillets qui, plus que tout le reste, caractérise le style anglais. Cf. pl. 37—38 avec la pl. 50. En outre, les types de visages avec leur cachet fondamental de calme affiné n'ont rien de commun avec le maniéré et le tourmenté que nous avons rencontrés auparavant dans le style anglais, tel qu'il apparaît par exemple en Norvège. Cf. pl. 30—31.

Dans le Chapitre VI nous avons suivi le développement à Paris jusqu'à Honoré inclusivement, c'est-à-dire jusqu'à l'an 1300 environ. Nous pouvons dire qu'avec Honoré le but du développement organique du style gothique de Saint Louis est atteint.

Le déclin se produit rapidement après la fin du siècle et nulle part il n'est plus manifeste que dans l'ouvrage exécuté pour le roi Philippe en 1313, »Le livre de Dina et Calila» (Bibl nat., lat. 8 504)[1]. Le temps voulait un style nouveau d'une technique nouvelle. Il apparut entre 1320 et 1330 dans l'œuvre de Jean Pucelle. Le plus ancien ouvrage daté du style nouveau est »La Bible de Robert de Billyng» (Bibl. nat., lat. 11 933) de 1327. Entre Honoré et Jean Pucelle nous ne trouvons que deux œuvres qui méritent d'être comparées à celles de ces deux maîtres. L'une est la »Bible de Jean de Papeleu» (Bibl. de l'Arsenal, 5 059), suivant l'inscription, exécutée à Paris en 1317 et l'autre la »Vie de Saint Denis» (Bibl. nat., fr. 2 090—92), également de 1317 et sans aucun doute exécutée comme la première à Paris. Toutes deux sont de la plus haute importance lorsqu'il s'agit de déterminer les influences qui se faisaient alors sentir dans la peinture à Paris.

M. Martin[2] et le Comte Durrieu[3] ont montré que, tandis qu'avant l'an 1300, on ne trouve presque exclusivement parmi les miniaturistes parisiens que des noms français, à partir de cette date, des noms d'artistes belges, italiens et surtout anglais commencent à apparaître. Il semble même que, pendant la première moitié du XIVe siècle, il y ait eu à Paris toute une colonie de peintres anglais.

Les premières décades du nouveau siècle représentent donc une période pendant laquelle les influences s'entrecroisent à Paris. La »Bible de Jean de Papeleu», à laquelle nous allons revenir, est effectivement exécutée par des mains différentes représentant principalement deux nuances de style. La Bible est en deux énormes in folios, remplis d'une très grande quantité de miniatures. Quelques-unes portent le cachet d'une bonne tradition de Paris, genre Honoré — cf. pl. 49 : 1—3 — d'autres offrent un grand nombre de traits anglais, particulièrement visibles dans la manière de traiter les cheveux et la barbe. Cf. pl. 49 : 4—5.

C'est dans le cercle du style parisien traditionnel, style que nous rencontrons dans les miniatures de la première catégorie dans la »Bible de Jean de Papeleu«, que doivent avoir été exécutés les manuscrits enluminés qui — ainsi que j'ai cherché à le démontrer dans l'Introduction — semblent avoir été les sources auxquelles a puisé le Maître de Råda[4].

Ce qui frappe tout d'abord c'est la similitude dans l'exécution des visages eux-mêmes. Comparer les figures de Dieu le Père et du Christ sur les pl. 33 et 49. Mêmes traits nobles et calmes. Les cheveux, qui forment un puissant encadrement autour de la tête, sont dessinés avec des lignes parallèles. Sur le front, une courte frange. Les cheveux tombent en ondes des deux côtés du cou et disparaissent sous le col du manteau. En outre, le contour de la partie inférieure du nez, le trait sur la lèvre supérieure et la forme de la bouche sont presque entièrement conformes. La barbe est traitée comme une masse unique, terminée dans le bas par deux boucles.

Comparer également l'apôtre de droite sur la pl. 32 avec la pl. 49 : 3. Nous

y retrouvons le même type de visage concave. Il faut observer tout particulièrement la petite ligne formant angle qui limite la barbe sur la joue, et qui est des plus caractéristiques.

La physionomie quasi espiègle des anges de Råda — surtout dans la Dormition et dans la Résurrection — se retrouve sur la pl. 49 : 2.

Dans l'ensemble de leur conception de l'être humain et des costumes, le peintre de Råda et le Maître de la »Bible de Jean de Papeleu» sont au même niveau. Considérons l'analogie dans la manière de faire tomber le manteau autour du cou sur les figures déjà mentionnées des pl. 33 et 49. Les lignes blanches le long des ourlets se retrouvent des deux parts. Comparer encore Saint Paul, sur le pl. 36 avec la pl. 49 : 3. Les deux figures sont drapées de la même manière, la différence n'est que relative et tient à ce que le peintre de Råda a davantage stylisé les formes et moins modelé les surfaces que ne le fait l'enlumineur.

Sur le tout, les peintures de Råda représentent le même degré de développement du style que la »Bible de Jean de Papeleu», plus vieille de sept ans, surtout en ce qui concerne le mouvement des contours pour les personnages et la tenue des figures. On ne peut réprimer un mouvement de surprise en constatant combien les peintures de la petite église suédoise sont up to date.

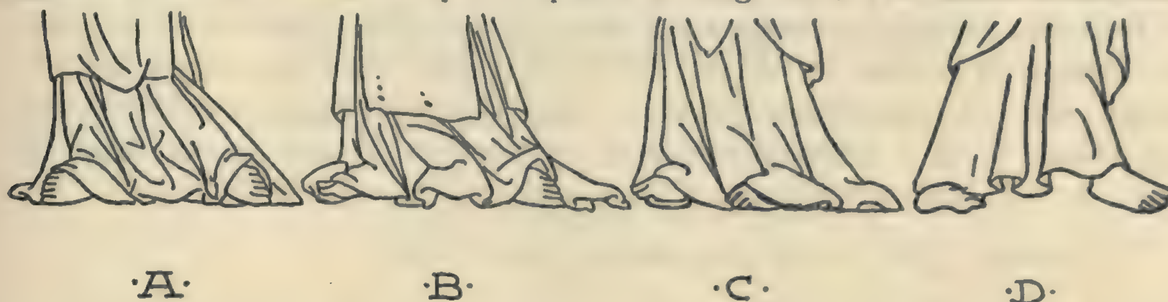
Au point de vue du style, le rapport des miniatures de la Bible, portant le cachet de l'influence anglaise, avec les peintures de Råda est moins frappant. On découvre cependant quelque similitude, particulièrement dans les costumes et dans les motifs de geste. Ainsi, par exemple, l'apôtre de gauche, sur la pl. 32 se retrouve presque identique dans la Bible. Cf. fig. 41. Un petit trait intéressant nous frappe dans les deux figures: une des mains tient un livre et relève en même temps le manteau entre le medius et l'annulaire.

Quant aux figures isolées et assises de la «Bible de Jean de Papeleu», elles ont presque toutes le caractère anglais, ce qui ne permet guère de les comparer aux prophètes de Råda au point de vue du style. Néanmoins, les poses sont souvent les mêmes: genoux rapprochés, pieds très distants, tête tournée de côté et souvent inclinée. Nous retrouvons les énormes phylactères, aux extrémités roulées d'un demi-tour, et balancés avec adresse. Le bout du phylactère tenu dans une main — cf. pl. 49 — se retrouve à Råda dans Habacuc et Esther. Cf. pl. 37—38. Sous le rapport stylistique des costumes, ce dernier spécialement doit être comparé avec la pl. 49:5. Il est bon d'observer la manière grossière et simplifiée dont sont exécutés les lignes et le dessin des gros plis qui tombent sur le bas de la jambe droite et entre les jambes. Au reste, la position des jambes est la même. Certains détails, comme le bonnet juif et l'agrafe sur la poitrine de Habacuc, se retrouvent sous une forme presque identique dans la «Bible de Papeleu». Cf. pl. 49 : 5.

Il est assez intéressant de voir que le caractère d'esquisse ressort bien davantage dans les peintures de Råda que dans la »Bible de Papeleu». Comme l'a

montré le Comte Vitzthum[1], l'atelier où a été exécutée cette Bible a donné naissance à une école qui a travaillé jusque vers 1340 et qui était précisément caractérisée par un dessin dont l'apparence d'esquisse alla toujours croissant. De Paris, où, vers 1325 perce le nouveau style de Jean Pucelle, il semble que cette école, si fertile en productions et souvent si faible au point de vue artistique, se soit transportée dans le Nord de la France, peut-être bien en Belgique.

Important également, lorsque nous cherchons à établir la provenance du style de Råda, est le dessin du fond. Comparer la pl. 49 et la fig. 41 avec la fig. 31. Hors de France ce dessin est peu fréquent; en Angleterre, il est extrêmement rare.



·A· ·B· ·C· ·D·

40. RÅDA. — TYPES DIFFÉRENTS DE POSITION DES PIEDS.

Enfin, il faut encore signaler le cachet français des lettres et des signes de ponctuation entre les mots sur le phylactère. Comparer les pl. 37—38 avec la fig. 2.

M. Fett[2] voit dans les peintures de Råda le témoignage d'une influence stylistique venue de l'Angleterre de l'est.

* *
*

Comme nous l'avons déjà vu dans ce qui précède, les peintures de Råda, datées de 1323, ont un style qui, sur le tout, offre beaucoup de rapport avec celui de la Bible peinte en 1317. Si l'on connaît l'étrange rapidité du développement de la peinture à Paris, et si l'on réfléchit que la »Bible de Jean de Papeleu» n'est nullement un ouvrage suranné, les peintures de Råda constituent un témoignage véritablement curieux de la célérité des rapports artistiques entre la Suède et la France. Comme symbole des relations culturelles qui existaient alors entre les deux pays, nous avons l'image de Saint Denis, patron de la France, sur le mur de la petite église de campagne suédoise; c'est une des très rares images de ce saint, faites antérieurement à l'année 1400 qui soient conservées en Suède. A l'exception de celle-là, je n'en connais qu'une, sculptée en pierre, à l'extérieur de l'église de Martebo[3], province de Gottland.

Je me suis efforcé de montrer, dans l'Introduction, que le Maître de Råda, a été directement inspiré par des manuscrits enluminés. L'étude du style a confirmé la vraisemblance de cette opinion.

Il est possible que ce soit dans la ville diocésaine de Skara que l'artiste ait

eu l'occasion d'étudier ces manuscrits français. Quoi de plus naturel que de supposer que Petrus, évêque de Skara de 1322 à 1336, représenté lui-même dans les peintures de l'église et qui s'intéressait sans doute vivement à sa construction, ait mis ces livres à la disposition du maître?

La »Bible de Jean de Papeleu» fut exécutée en 1317 à Paris. La même année, Benedictus devenait évêque de Skara. De même que son prédécesseur Brynolphus, il avait fait ses études à Paris et il est fort à croire que c'est par son intermédiaire que les livres sont arrivés en Suède. J'ai déjà fait remarquer, dans l'Introduction, qu'à plus d'un égard, les relations étaient très suivies à cette époque entre Paris et la Suède. Je rappellerai seulement qu'avant l'année 1329, probablement au temps de l'évêque Brynolphus, le diocèse de Skara établit à Paris son propre collège, appelé »Ad imaginem Nostre Domine». C'est également l'image de Notre Dame qui occupe la place prépondérante dans les peintures de cette exquise église de Råda, la »Chapelle dell'Arena de la Suède» comme l'appelle M. Bumpus.

Cul-de-lampe: Fig. 41. Miniature du ms. 5059 de la Bibl. de l'Arsenal.



CHAPITRE X

LE STYLE ANGLAIS EN SUÈDE

LES MAÎTRES DE BJÖRSÄTER. — LES MAÎTRES D'EDSHULT

LES MAÎTRES DE BJÖRSÄTER

Si les peintures de Råda possèdent l'unité, tant en ce qui concerne le style qu'à l'égard de la technique, il n'en est nullement ainsi des peintures de Björsäter. La tâche, il est vrai, avait de bien autres proportions. La surface, de plus de 500 mc., qui, à Björsäter, devait être couverte de peintures, exigeait naturellement le travail de plusieurs personnes. Saint Thomas et Saint Jacques le Mineur, qui se font pendant, sont des exemples de peintures exécutées par des mains différentes. Cf. pl. 39. Saint Jacques est dessiné avec sentiment et délicatement modelé. La main est un chef-d'œuvre de perspective. Les proportions dans Saint Thomas sont fautives, l'exécution est grossière.

Les peintures de Björsäter mettent en évidence, non seulement l'habileté spéciale des peintres, mais encore des traits de style différents. L'évangéliste — cf. fig. 22 — a un cachet plus ancien que le reste: un style purement de dessin avec des plis tendus; aucune trace de modelé; le contour égal et suivant le corps. Ceci est le style gothique en formation.

Chez Jacques le Mineur, au contraire, les vêtements flottent sur le corps dont les lignes se devinent à peine sous les draperies. Les lignes se courbent mollement. Le modelé délicat offre des parties claires laissées en blanc et des parties ombrées en couleur. Au lieu d'être tendu par le mouvement du bras qui se lève, le manteau de Saint Jacques le Mineur est souplement replié et le pan libre retombe en formant des œillets élégants. Par ce fait que les plis sont très amples, les contours deviennent extrêmement mobiles. Ceci est le style gothique développé.

Nous n'avons pourtant aucune raison de supposer qu'il y ait une différence d'époque entre les différentes phases de ce style de Björsäter. Leur présence simultanée n'a rien qui, dans le Nord, nous puisse surprendre. Tout indique que les

peintures de l'église ont été exécutées en une fois, par plusieurs artistes et d'après des modèles de style différents.

Toutefois, une foule de traits se retrouvent partout. Ainsi, par exemple, tous les visages sans exception sont de trois-quarts. On remarque deux types principaux: le type anguleux et le type ovale. Le premier est caractérisé par un contour irrégulier, plus ou moins rectangulaire, avec concavité des joues. Ce type est celui des figures barbues, rarement des figures imberbes. Cf. fig. 22 et pl. 41: le roi qui est à droite. Sur le visage ovale le contour décrit un arc régulier de



FIG. 42. BJÖRSÄTER. — MOTIFS DE DRAPERIES.

la pommette presque jusqu'à l'oreille. Cf. pl. 40—41. Entre ces deux types, on trouve des formes transitoires.

Les sourcils sont marqués par des lignes régulières, presque en demi-cercle et placées très haut au-dessus des paupières. Un des sourcils rentre finement dans l'arête du nez, tandis que l'autre descend généralement dans le coin de l'œil, parfois même plus bas. Comparer la reine, à gauche sur la pl. 41, et les fig. 22 et 23. Parfois les ailes du nez ne sont pas marquées. L'iris est souvent indiqué. La bouche est dessinée par un trait quelque peu arqué et renflé dans les coins. Les cheveux forment, des deux côtés du visage, de grosses boucles stylisées, continuées sur les épaules en ondulations rythmées.

Les plis sont traités avec une souplesse et une délicatesse rares. On n'y retrouve rien des lignes grossières et des plis anguleux des peintures de Råda. A Björsäter tout est mélodie. Typiques sont les contours des ourlets formant des œillets souvent symétriques. Quelques-uns des motifs les plus caractéristiques sont reproduits sur la fig. 42.

* *
*

Nous avons vu dans le Chapitre VII comment, dans la peinture de miniature anglaise, une puissante influence française s'était fait sentir pendant le dernier tiers

du XIIIe siècle, influence qui avait transformé le style anglais et donné naissance, entre autres, à la célèbre école de l'Angleterre de l'est. Le processus de cette transformation du style anglais n'a pas encore été étudié en détail. On peut cependant observer sur quelques points isolés l'influence évidente de certains ateliers de Paris. Le Comte Vitzthum[1] a montré, par exemple, que l'atelier qui a exécuté le manuscrit »Li contes de Méliacen» (Bibl. nat., fr. 1633, peint entre 1285 et 1291), a également influé sur la peinture anglaise, ce que l'on peut observer, en particulier, dans les deux manuscrits du British Museum, Cotton Vitellius A XIII (1290—1300) et Royal 20 A II (1307).

Au reste, il existe un autre manuscrit dans lequel on peut constater cette influence française, c'est le ms. Brit. Mus., Cotton Nero D I, où nous trouvons le récit de la vie des deux rois anglais Offa. Comme nous l'avons vu dans le Chapitre II, le manuscrit est sorti du scriptorium de Saint Albans; il est sans doute l'œuvre de Mathieu Paris qui, d'après une dédicace, l'aurait offert au monastère. Le manuscrit est très richement enluminé. Sur le folio 2 recto—25 recto nous trouvons dans la partie supérieure des dessins à la plume sans couleurs. Sur le folio 2 recto—5 recto ces dessins sont exécutés avec la même encre que l'écriture et évidemment par Mathieu Paris lui-même. Cf. fig. 34. Les images du folio 5 verso—25 recto sont d'un style beaucoup plus récent et d'un caractère différent.

Comment pouvons-nous l'expliquer? Il est bien à croire que le texte de la »Vie des rois Offa», avec les sept premiers dessins, a été achevé vers 1253, époque à laquelle le travail de Mathieu a été arrêté par la maladie ou l'affaiblissement sénile qui, en 1259, a conduit l'artiste au tombeau[2]. Les autres dessins n'ont été exécutés que plus tard; ils témoignent d'une forte influence exercée précisément par l'atelier de Méliacen, dont nous avons déjà parlé[3].

Donc, à la fin du XIIIe siècle ou au commencement du XIVe, il existait dans le scriptorium de Saint-Albans un nouveau style, issu du style qui florissait à Paris entre 1280 et 1290. Il porte l'empreinte du goût anglais comme du goût français, mais il n'a pas encore atteint le degré de maniérisme qui caractérise le ms. Brit. Mus., Arundel 83: II. Comparer fig. 43—45 avec pl. 50.

* *
*

C'est au style anglais, qui avait subi l'influence de la France, que se rattachent les peintures de Björsäter. Comme nous l'avons déjà démontré, elles n'ont pas d'homogénéité de style, mais, dans les traits fondamentaux, elles portent néanmoins toutes le même élégant cachet anglais.

Une comparaison avec Råda est ici des plus instructives. Comparer pl. 37—38 avec pl. 41. Combien ces prophètes nous semblent anguleux et durs à côté des figures des rois. Étudions, par exemple, le contour des costumes dans le bas. Là, un contour irrégulier conçu dans un goût naturaliste, en traits courts qui ne



43. ENLUMINEUR DE SAINT-ALBANS: SCÈNE DE LA »VIE DES ROIS OFFA» (BRIT. MUS., COTTON NERO D I).

sont point réunis; là, les ondulations les plus recherchées d'un caractère essentiellement ornemental, cf. aussi fig. 40 et 42. La différence d'époque n'a pu, à elle seule, provoquer cette différence de style; celle-ci doit avoir une source plus profonde: elle doit être basée sur la manière de voir et de sentir de races diverses.

Au lieu de cela, comparons la pl. 41 et la fig. 42 avec les fig. 43—45. Dans les figures assises, nous retrouvons exactement les mêmes contours dans le bas des costumes. Dans l'ensemble, la draperie des manteaux est également la même. Comparons encore avec la fig. 45 les plis tendus en diagonale et la manière dont est marqué le jarret des figures de femmes debout sur la pl. 41. Observons les lignes typiques qui marquent la saignée; rapprochons les lignes des plis sur la femme qui est à droite sur la fig. 45 avec ceux de la femme qui est à droite dans l'arcade centrale sur la pl. 41. Quant aux types de visages, nous retrouvons dans la »Vie des rois Offa» et le type rectangulaire et le type ovale. Comparer en particulier le roi assis, fig. 43, et les femmes, fig. 45. La ligne des sourcils prolongée jusqu'au coin de l'œil, très fréquente dans les peintures de Björsäter, est habituelle dans le manuscrit anglais. L'iris, qui est commun à Björsäter mais ne se trouve pour ainsi dire jamais ni à Råda ni dans l'art français, s'observe sur la fig. 44. De même, les lignes de la bouche sont conformes. Les grosses boucles bien frisées sont dans l'une des œuvres comme dans l'autre.

Si nous comparons des deux parts le style dans son ensemble, les affinités ne peuvent nous échapper. La ligne souple et délicate, les visages doux presque indolents — n'ayant rien de l'énergie intelligente des figures de Råda — la prédilection pour les mouvements des mains, répétés avec monotonie par plusieurs personnages, ce sont là des traits communs.

L'architecture des arcades peintes de Björsäter porte, elle aussi, l'empreinte



44. ENLUMINEUR DE SAINT-ALBANS: SCÈNE DE LA »VIE DES ROIS OFFA» (BRIT. MUS., COTTON NERO D I).

anglaise. Le motif avec les arcs à cinq lobes est d'origine anglaise, comme nous l'avons déjà vu dans le Chapitre VII. On retrouve aussi dans les manuscrits anglais datant de 1250—1350 certains motifs architecturaux du même caractère que ceux de Björsäter. Cf. fig. 46.

La couronne de forme singulière que portent les figures de rois sur la pl. 41, a, de même, un équivalent dans l'art anglais[1].

* *
*

Nous ne possédons que très peu de points de repère lorsque nous cherchons à établir la date de l'exécution des peintures de Björsäter. Le style nous indique qu'elles ne peuvent pas remonter plus haut que l'an 1300, mais qu'en revanche elles peuvent être sensiblement plus jeunes. La présence de majuscules à côté de minuscules d'une forme très ancienne nous fournit un autre point de repère. Dans le Nord, ce n'est que vers l'année 1400 que les minuscules commencent en général à supplanter les majuscules dans les inscriptions d'un caractère monumental. Le premier exemple que je connaisse en Suède de la présence des minuscules dans un cas semblable remonte à l'année 1345; à cette époque, le fondeur de cloches Håkan, qui habitait dans la province de Västergötland, grave sur une de ses cloches une inscription en minuscules; sur d'autres, il s'est servi de majuscules et de runes[2]. De même, si nous prenons en considération le caractère général du style, les peintures de Björsäter nous reportent au milieu du XIVe siècle ou un peu après. Si nous comparons l'ornementation de Vang, d'Aal et de Råda, cette date paraît assez plausible.

C'est vers cette époque, ou plus exactement de 1351 à 1374, qu'une colonie anglaise — comme nous l'avons vu dans l'Introduction — arriva dans le diocèse de Linköping, dans lequel se trouve l'église de Björsäter, à 25 kilomètres seulement

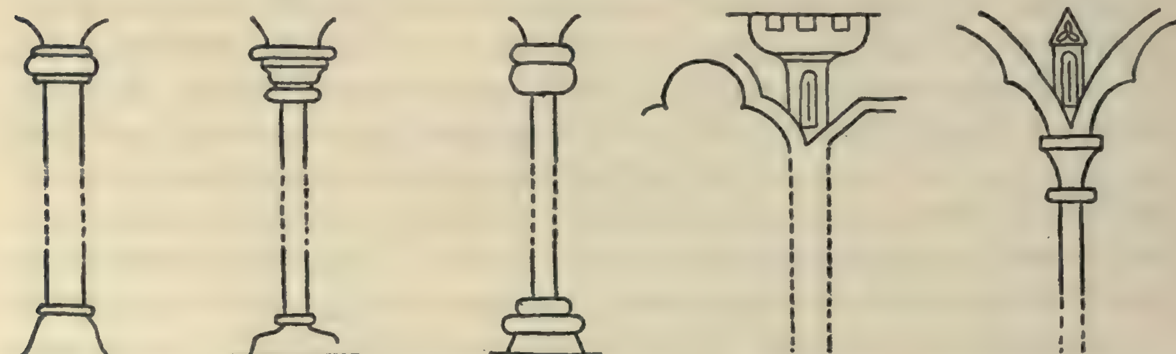


45. ENLUMINEUR DE SAINT-ALBANS: SCÈNE DE LA »VIE DES ROIS OFFA» (BRIT. MUS., COTTON NERO D I).

de la ville diocésaine. Est-il trop hardi d'établir un rapport quelconque entre la présence de ce style anglais à Björsäter et cette immigration anglaise? Je ne le pense pas. Il est à croire que ces maîtres anglais n'eurent que peu de choses à faire dans la cathédrale de Linköping[1]. Rien ne s'oppose donc à ce qu'ils aient travaillé dans les campagnes. L'église de Björsäter était, du reste, un monument d'un caractère plus grandiose que l'ordinaire et l'énormité de la surface qui devait être couverte de peintures exigeait le travail de plusieurs artistes pendant un laps de temps assez long.

LES MAÎTRES D'EDSHULT

Par le fait que rien, pour ainsi dire, n'est conservé en original des peintures d'Edshult et qu'en outre les dessins de N. M. Mandelgren sont sujets à caution, il est difficile de parler de leur style avec quelque certitude.



46. MOTIFS ARCHITECTURAUX TIRÉS DE MANUSCRITS ANGLAIS.

Les plis ont généralement des formes tendues; les contours des draperies suivent le corps. Les plis de la couverture du lit sur la pl. 42, nº 7, particulièrement, donnent une impression d'ancienneté. Lorsque l'on compare ces peintures à celles de Råda, on constate que les peintures d'Edshult sont d'un style absolument différent. Les figures n'y ont rien des contours mobiles de celles de Råda, elles sont droites et sûres, sans trace de balancement. De même, au point de vue stylistique, elles ont peu de ressemblance avec celles de Björsäter.

Les peintures d'Edshult ont indiscutablement un cachet plus ancien que ces dernières. Les arcatures présentent des formes sensiblement plus simples. Malgré la richesse des motifs ornementaux dans les peintures d'Edshult, aucune de leurs formes ne se voit ni à Björsäter, ni à Råda, à l'exception de deux détails. Comparer l'ornementation des écoinçons sur les planches 38 (en haut) et 42, nº 5 (au milieu) et la bordure en zig-zag sur les planches 37, 38 et 42, nº 9. Ici, nous avons sans aucun doute affaire à une tout autre école.

Pour ce qui concerne l'origine des modèles suivis par les Maîtres d'Edshult, nous ne possédons qu'un seul point de repère: l'iconographie. L'histoire de Noé, comme je le montrerai dans le Chapitre V du Livre III, doit nous venir d'Angleterre; c'est à cause de cela que j'ai cru pouvoir ranger les tableaux d'Edshult dans ce chapitre.

Quant à la date de ces peintures, il y a de grandes difficultés à la fixer. Elles doivent être plus anciennes que celles de Björsäter, mais de combien? La forme des souliers avec la pointe allongée — comparer pl. 42, nº 9, 11 et 12 avec les pl. 37 et 38 — nous empêche de leur donner une date très ancienne. Je présume qu'elles appartiennent au deuxième quart du XIVe siècle.

CHAPITRE XI

RÉSUMÉ DU LIVRE II

Avant de terminer ce livre, je crois utile de résumer les observations que nous y avons faites. Pour les déterminations chronologiques, la table de la page 179 doit suffire.

Au début de l'époque de formation du style gothique, nous rencontrons en Norvège deux grands peintres qui semblent apparaître soudainement et sans avoir aucune espèce de relation ni avec la tradition nationale qui doit les avoir précédés, ni entre eux. Tous deux eurent un rôle fondamental dans le développement qui suivit.

Le premier est le Maître de la Majesté. Il procède du style français pendant la première moitié du XIII[e] siècle (le style des »Bibles moralisées»); son centre d'activité est dans la Norvège méridionale, probablement à Oslo; son art donne naissance à une école qui fleurit pendant la seconde moitié du siècle et son influence s'étend au loin dans le pays, jusqu'à Torpe et à Vang, où l'on peut, en outre, découvrir les traces d'une influence venue de l'ouest, autrement dit de Bergen. Cette influence se manifeste, à Torpe, dans l'iconographie, à Vang, dans le style.

Le style du Maître de la Majesté se distingue par une richesse de lignes souples et par l'interprétation psychologique de la physionomie. Les visages rayonnent d'intensité mentale. Ces diverses qualités sont encore clairement visibles à Torpe, bien que le style y soit revêtu d'une forme grossière.

Tout autre est le caractère du second de ces deux grands artistes, le Maître du Beau Christ, âme de l'école de peinture que nous localisons à Bergen ou dans les environs. Il procède du style anglais fortement empreint de byzantin qui caractérise le commencement du XII[e] siècle. Contrairement au Maître de la Majesté, il affectionne les lignes dures et les angles très accusés. La physionomie n'éveille pas son intérêt, bien que son style soit élégant et expressif. Les visages, et principalement celui du Christ sur le tableau d'Ulvik, portent déjà un caractère gothique.

TABLE CHRONOLOGIQUE

ÉPOQUE	ROIS EN SUÈDE	ROIS EN NORVÈGE	MAÎTRES SUÉDOIS	MAÎTRES NORVÉGIENS
		HAAKON HAAKONSSÖN 1217—63		
1225	ERIK ERIKSSON 1222—50			
				Le Maître du Beau Christ
1250	VALDEMAR BIRGERSSON 1250—75			Les Maîtres de la Majesté et du Crucifiement
		MAGNUS HAAKONSSÖN 1263—80		
1275	MAGNUS BIRGERSSON 1275—90	ERIK MAGNUSSÖN 1280—99	Les Maîtres de Dädesjö Le Maître de Hackås	Les Maîtres de Torpe et de l'Annonciation
	BIRGER MAGNUSSON 1290—1318			
1300		HAAKON MAGNUSSÖN 1299—1319		Le Maître de l'Adoration Le Maître de Saint Olof Le Maître des Miracles. Les Maîtres de Vang et d'Aal
	MAGNUS ERIKSSON 1319—65 (en Suède), 1319—55 (en Norvège)			
1325			Le Maître de Råda	Les Maîtres d'Héraclite et de Saint Botholphe
			Les Maîtres d'Edshult	
1350				Les Maîtres de la Vie de la Vierge et de la Vierge Mère
		HAAKON MAGNUSSÖN 1355—80	Les Maîtres de Björsäter	
1375	ALBERT DE MECKLEMBOURG 1364—89			

En Suède pendant cette époque, il y avait, en outre, un certain nombre de maîtres qui subissaient une influence venue de l'Allemagne du nord.

L'influence du Maître du Beau Christ a plusieurs formes. Avant tout, ce maître met son empreinte sur la peinture de Bergen jusqu'à la fin de l'époque de formation du style gothique. Le Maître du Crucifiement est son meilleur élève. Toujours influencé par l'Angleterre, par le style que représentait l'école de Peterborough vers 1220, il donne à l'art une impulsion nouvelle vers l'idéal du style gothique développé. L'interprète le plus parfait de cette tendance est l'admirable Maître de l'Annonciation, le dernier des grands peintres de Bergen pendant cette période.

De même que pour le Maître de la Majesté, l'action de la personnalité artistique du Maître du Beau Christ se fait encore sentir fort loin de Bergen, au sud-est, à Aal, et au nord-est, à Hackås qui est actuellement sur territoire suédois.

Par contre, le rétable de Faaberg, dont nous ne possédons plus qu'une aile, doit être considéré comme ayant une provenance anglaise. Il a un grande affinité avec les œuvres de Mathieu Paris et l'école de Saint Albans. Bien qu'il occupe une place à part dans la peinture en Norvège, il est intéressant comme témoignage direct des relations artistiques que ce pays entretenait alors avec l'Angleterre.

* *
*

Les anciennes traditions stylistiques subsistèrent en Suède beaucoup plus longtemps qu'en Norvège, si tant est que nous osions juger d'après le seul monument conservé de cette période qui rentre dans la question de nos relations avec l'Europe occidentale: les peintures de Dädesjö. (Je fais abstraction ici des peintures de Hackås, qui, bien que se trouvant sur un territoire maintenant suédois, se rattachent à la Norvège au point de vue de l'histoire de l'art.)

Le caractère fondamental du style des peintures de Dädesjö est allemand-byzantin, mais on ne peut nier qu'il ne possède aussi quelques traits de style gothique. L'explication de ce fait est probablement que les Maîtres de Dädesjö s'étaient inspirés de modèles (dans un psautier?) venus de l'Allemagne occidentale ou de la région du Bas-Rhin, où, pendant le XIII[e] siècle, les courants de style allemand-byzantin et gothique étaient entremêlés.

* *
*

Tous les maîtres mentionnés jusqu'ici appartiennent à l'époque de formation du style gothique, que j'appelle ainsi parce qu'il est déjà possible à différents égards de constater une tendance vers l'idéal de forme du style gothique sans, pourtant, qu'il se soit encore produit une rupture absolue avec les anciennes traditions romanes-byzantines.

En Norvège, le règne de Magnus Haakonssön (1263—1280) marque, dans la peinture, l'époque de transition entre le style gothique en formation et le style gothique développé. Si, pendant les années précédentes, les centres d'irradiation de la peinture norvégienne étaient les régions de Bergen et d'Oslo, il n'en est plus ainsi à partir de cette époque. Nous ne retrouvons plus trace d'une école d'Oslo — ce qui ne veut pas dire qu'on n'y fît plus de peinture, mais simplement que la production ne devait pas être très importante, car nous avons trouvé à plusieurs reprises dans la Norvège méridionale (à Oeie et à Ulnæs) des devants d'autels qui semblent provenir de Bergen.

Dans cette dernière ville fleurit pendant cette période une école de peinture qui, tant par sa haute valeur artistique que par le grand nombre des maîtres qui

la représentent, n'a point d'équivalent dans la peinture scandinave avant la peinture suédoise du XVIII[e] siècle. Ce n'est plus exclusivement en Angleterre que les peintres vont chercher leurs modèles, mais également, et dans la même mesure, en France. Et c'est le style français qui, pendant le siècle écoulé entre 1250 et 1350 — comme plus tard pendant le XVIII[e] siècle — donne à l'art européen son caractère fondamental; l'influence française devient le fil conducteur auquel toutes les autres manifestations artistiques se rattachent plus ou moins directement.

Le début de cette époque nouvelle en Norvège est marqué par la fondation de l'église des Apôtres à Bergen, en 1275. Le premier propagateur de ce goût nouveau dans la peinture est le Maître de l'Adoration, qui, sans nul doute, avait étudié en France pendant longtemps, à moins qu'il ne fût français, ce que je suis assez porté à croire. L'importance capitale de sa personnalité est de représenter la condition nécessaire à l'art du Maître des Miracles, le plus grand sans contredit de tous les peintres norvégiens du moyen âge. Son art, contrairement à celui du Maître de l'Adoration, a un caractère essentiellement national. La fidélité avec laquelle il rend la forme architectonique fait supposer qu'il était non seulement peintre mais aussi architecte; comme son maître, il a certainement pris une part active à la construction de l'église des Apôtres. Le rôle du Maître des Miracles revêt une très grande importance dans l'histoire de l'art, d'une part, parce qu'il se rattache évidemment à la vieille génération des peintres de Bergen et, de l'autre, parce qu'il a exercé une influence notoire sur son temps.

L'école française, que représentent ces deux Maîtres, se distingue par la noblesse des formes unie à un intérêt prononcé pour l'interprétation psychologique des physionomies; ajoutons à cela le sens très développé de la valeur des couleurs, qualité qui, dans tous les temps, a été la marque caractéristique par excellence de la race gauloise dans la peinture européenne. La combinaison du rouge et du jaune sur le tableau de Dale I, et du rouge-orange avec le rouge-brique sur le tableau de Nes I témoigne d'un goût remarquablement sûr et cultivé.

A cette même époque, le style anglais donne à la peinture de Bergen un caractère tout autre. Les formes sont élégantes, pleines de vie, mais le coloris est cru et il manque de goût dans les combinaisons des couleurs; la plupart des visages sont stéréotypés, leur expression est nulle. Le premier des représentants de l'école anglaise pendant cette période est le Maître de Saint Olof qui paraît être contemporain du Maître de l'Adoration. On ne perçoit chez lui aucune relation avec la peinture de la période précédente. Le style élégant, bien que d'un dessin dur et maniéré, à en juger surtout d'après les détails architectoniques, est orginaire d'Angleterre. Se rattachant directement à ce maître viennent ensuite les Maîtres d'Héraclite et de Saint Botolphe, mais chez eux nous pouvons constater aussi certains traits de l'école française représentée à Bergen par les Maîtres de l'Adoration et des Miracles. Plus purement anglais — bien que dans une forme grossière —

nous paraît être le style du Maître de la Vie de la Vierge, inspiré directement par l'école dont l'œuvre maîtresse est le célèbre psautier d'Arundel 83:II.

Synthétisant les influences anglaise et française, nous trouvons enfin le Maître de la Vierge Mère. Moins par la forme que par le coloris et par le sens profond de l'être animé, il se range parmi les plus grands peintres norvégiens. Lui et le Maître de la Vie de la Vierge sont les derniers grands représentants de la peinture gothique en Norvège, art dont nous perdons toute trace vers le milieu du XIV[e] siècle.

* *
*

Nous observons également en Suède une forte influence exercée par l'art français pendant l'époque du style gothique développé — époque qui, à en juger d'après d'autres œuvres artistiques, a dû commencer sous le règne de Magnus Birgersson (1275—1290). Nous ne possédons plus qu'un seul monument témoignant de cette influence, mais il est des plus importants; je parle des peintures de Råda qui, considérées seulement au point de vue du style, sont l'œuvre d'un seul maître. Son style se rapproche principalement de l'école de Paris d'où est sortie la »Bible de Jean de Papeleu» (Bibl. de l'Arsenal, 5059). Comme nous l'avons vu dans l'Introduction, nous avons quelques raisons de croire que le peintre de Råda avait à sa disposition des manuscrits enluminés.

Tout à fait indépendants de ce maître et sensiblement plus tard sont venus les Maîtres de Björsäter qui, tant au point de vue du caractère du style que du mérite artistique de leurs œuvres, offrent de très grandes différences. Les modèles stylistiques sont anglais, d'environ 1300; cependant on ne peut douter que les peintures en question n'aient été exécutées beaucoup plus tard. Cette influence anglaise est due sans doute à la colonie anglaise qui s'était établie dans le diocèse de Linköping pendant le troisième quart du XIV[e] siècle. Les motifs anciens de l'ornementation que nous rencontrons à Björsäter nous montrent pourtant — comme nous le verrons plus en détail dans la Conclusion — que, là encore, des maîtres indigènes ont eu une part considérable dans le travail.

Nous retrouvons dans les peintures de l'église d'Edshult, exécutées probablement pendant le deuxième quart du XIV[e] siècle, les traces d'une autre école de peinture suédoise pendant cette période. Néanmoins, comme nous ne pouvons plus guère juger de ces peintures que sur les dessins très défectueux de Mandelgren, il nous est impossible de tirer des conclusions très précises quant à leur style. La présence de l'histoire apocryphe de Noé — comparer le Chapitre V du Livre III — nous porte à supposer qu'une influence anglaise a présidé à l'exécution de ces peintures.

LIVRE TROISIÈME

ÉTUDES SUR L'ICONOGRAPHIE

CHAPITRE PREMIER

LA PEINTURE GOTHIQUE COMME INTERPRÉTATION DES IDÉES CHRÉTIENNES

L'histoire universelle nous présente l'histoire du salut comme un drame grandiose dont le sens et le but constituent la réalisation dans ce monde de la pensée éternelle de la rédemption. Cette conception, qui a caractérisé la dogmatique de l'église occidentale depuis Saint Augustin et qui a été définie en sa forme la plus limpide par la scolastique française du XIIIe siècle et surtout par Saint Thomas d'Aquin, a, de même, mis son empreinte sur la pensée religieuse dans les pays scandinaves pendant le siècle dont la peinture est l'objet de la présente étude.

Exprimer cette idée, lui donner une forme, ce fut une des tâches principales des écrivains et des artistes du moyen âge. Toutefois, reproduire le drame dans son ensemble offrait de très grandes difficultés. La voie littéraire semblait la plus propice. Quelques essais ont été faits en cette direction. L'œuvre classique est celle de Vincent de Beauvais, »Speculum historiale», où l'auteur a cherché à représenter avec homogénéité les événements les plus importants de l'histoire du monde depuis l'aurore de la Création jusqu'au Jugement dernier[1].

A tout prendre, il n'était pourtant pas nécessaire d'évoluer dans un cadre aussi gigantesque. Au point de vue de l'esthétique, la multiplicité des sujets était en outre une faiblesse évidente, car il eut été possible de traduire la même pensée en lui donnant une forme plus restreinte et beaucoup plus expressive.

C'est dans la poésie principalement que, sous une forme abrégée nous rencontrons ce mode de conception. En Scandinavie, il a sa plus claire et sa plus belle expression dans »Lilja» (Le lys, c'est-à-dire la Vierge), poème écrit vers le milieu du XIVe siècle par le moine islandais Eystein Aasgrimssön, mort en 1361[2]. L'œuvre, écrite en l'honneur de la Sainte Vierge, contient cent strophes correspondant, sans aucun doute, au nombre des lettres de la salutation angélique[3]. Après une prière d'introduction, le poète raconte le commencement du monde: la Chute des anges, la Création et le Péché. Il passe ensuite à l'Annonciation, la Nativité,

et la Tentation du Christ par le diable, puis la Passion et la mort du Christ, la Descente aux Limbes, la Résurrection et enfin le Jugement dernier. Le poème se termine par une prière et une action de grâce.

Dans »Lilja« nous voyons donc comment le poète, conscient de la nécessité de se limiter pour sauvegarder l'impression de l'unité artistique, a concentré le grand drame en quatre actes. Le premier comprend la Création et le Péché; le second, l'histoire de Jésus enfant; le troisième, la Passion et le quatrième, la fin du monde.

C'est sous la même forme bien abrégée que le drame du monde est généralement présenté dans l'art et souvent dans les manuscrits enluminés, en particulier dans les psautiers. Le ms. Add. 38116 du British Museum nous en fournit un exemple; c'est un psautier anglais de la fin du XIII[e] siècle, orné des scènes suivantes: la Création (une scène); le Péché (quatre scènes); l'histoire de Jésus enfant (six scènes); la Passion et la Résurrection (dix scènes); des martyres (sept scènes); le Jugement dernier (une scène).

Ce choix même nous laisse distinguer aisément l'enchaînement des pensées dont nous avons parlé précédemment. Le choix et la combinaison des scènes sont manifestement de la même nature que chez l'auteur de »Lilja».

Nous avons toute raison de croire que l'art scandinave nous offrira l'équivalent de ce mode de conception, mais les proportions y seront infiniment moins amples que dans le pays des grandes cathédrales. Que ne pouvaient exprimer les dix mille sculptures de Chartres! L'ornementation sculpturale des cathédrales scandinaves était beaucoup plus modeste. D'ailleurs, ce n'est pas non plus dans la sculpture mais bien dans la peinture que nous autres, gens du Nord, nous cherchons la plus claire expression de cette conception et nous la rencontrons avant tout dans les peintures d'Aal et de Vang.

Aal nous reporte à l'aube des temps, avant même que la lumière fût. L'esprit de Dieu, seul, plane sous la forme d'une colombe; puis nous avons un aperçu rapide de l'histoire de la Création. Le Créateur est représenté imberbe dans une des scènes, barbu dans les deux autres. Il se peut que cette inconséquence dissimule la volonté du peintre de chercher à donner au Créateur une forme unissant en elle-même le Père et le Fils. »Dieu a créé, mais il a créé par son Verbe ou par son Fils. C'est le Fils qui a réalisé la pensée du Père, qui l'a fait passer de la puissance à l'acte» (Mâle). L'opinion suivant laquelle le peintre d'Aal n'aurait pas voulu représenter le Christ comme seul Créateur s'appuie encore sur ce fait que le nimbe du Créateur ne porte point de croix, tandis qu'au contraire, dans toutes les scènes de sa vie, le Christ a un nimbe crucifère.

Après la Création, nous vivons l'état heureux avant le péché; pour Adam et Ève le temps passe en jeux. Puis le péché apparaît sur le monde. Nous voyons la faute et le premier couple humain luttant péniblement et désespérément pour son existence. Ainsi finit le premier acte.

Cependant Dieu avait de toute éternité décidé que l'homme serait sauvé. L'Annonciation apporte l'évangile au monde pécheur et les événements qui se rattachent à la naissance du Sauveur forment une suite ininterrompue jusqu'à la Fuite en Égypte.

Nous arrivons ensuite à l'acte principal du drame du monde. L'alliance ancienne ne pouvait être remplacée par la nouvelle qu'à la condition que le porteur de l'évangile scellât de son sang la transition. Avec la Cène commence l'histoire de la Passion. Du Lavement des pieds et du Baiser de Judas, nous sommes transportés au point culminant: le Calvaire (dont nous parlerons plus loin). La grande scène du sacrifice expiatoire se trouve à l'est, au-dessus de l'autel sur lequel pendant chaque messe, la mort sanglante du Christ se renouvelle d'une manière non sanglante. En face de ce tableau, nous voyons la Cène, la première messe, et l'image symbolique du sacrifice sur le Golgotha.

La Descente aux Limbes, la Résurrection et les Saintes femmes au tombeau terminent la série des peintures d'Aal. Il est probable que la représentation du drame était continuée sur les murs qui durent une fois soutenir la voûte en berceau.

Les peintures de Vang semblent être le complément des précédentes. Nous y entrons directement in medias res en passant par la Cène. Nous suivons le Sauveur de Gethsémani au Golgotha. Comme à Aal, le grand groupe du Calvaire est placé à l'est et fait pendant à la Cène; mais à Vang, les sujets représentés des deux côtés de l'arc triomphal donnent à la scène du Calvaire un sens plus ample. Nous voyons effectivement comment l'empire des morts lui-même a une place dans cet immense événement. Un ange a porté aux Limbes l'évangile du miracle du Golgotha et, pleines de confiance, les âmes attendent leur délivrance. Du côté opposé, nous voyons l'enfer dans toute la puissance de ses armes, puis les scènes de la Descente de croix, de la Descente aux Limbes et de la Résurrection, par lesquelles se termine l'histoire du passage du Christ sur la terre. Nous sommes transportés au ciel, où le Christ, entouré de ses apôtres, règne dans sa Majesté. Suit le Couronnement de Marie et nous voyons comment les anges, le soleil et la lune — c'est-à-dire l'univers entier — s'unissent pour la glorifier.

Nous contemplons Moïse, qui a ici le rôle d'Abraham et reçoit les âmes dans son sein. Le tableau a été placé — et ce n'est pas sans intention — au-dessus de la Descente aux Limbes. Moïse tient dans sa main une baguette avec le serpent d'airain, symbole connu du Christ. »Jésus est le serpent nouveau qui a vaincu l'antique serpent», dit Isidore de Séville[1]. La baguette elle-même est une allusion au Crucifiement, car la source que Moïse fit jaillir du rocher était un symbole de l'eau et du sang qui jaillirent du côté du Christ, comme le rocher lui-même représentait le Christ (1 Cor. 10 : 4).

Après que le Sauveur est remonté dans son royaume du ciel, son église lutte sur la terre, dans l'attente de son retour. Les saints apportent l'héritage du Sauveur

sur une voie tachée de sang. Ceci nous est rappelé à Vang par les scènes qui illustrent la vie et le martyre de Saint Halvard.

Enfin vient la fin du monde. Le Sauveur est assis sur son trône comme Judex mundi. Il est entouré des douze apôtres, jury de ce tribunal divin. Les anges tiennent les instruments de la Passion comme souvenir accusateur du plus grand crime de l'humanité. Du doigt, le Christ indique à son côté droit la place où se fait la pesée des âmes, lesquelles sont anxieuses et tremblantes; mais la Vérité divine (ou la Justice), sous la forme d'une femme, leur montre la Vierge, Mater misericordiæ. Elle est descendue de son trône et, pleine de compassion, elle pose la main sur le plateau de la balance qui s'abaisse: l'âme est sauvée.

Nous retrouvons en Suède, à Dädesjö, des traces de ce même enchaînement de pensées. Les peintures y sont, hélas, très incomplètes. Le chœur a été démoli et une partie des peintures de la nef est effacée, donc, pas plus qu'à Aal et à Vang, nous n'y pouvons étudier l'œuvre en son entier. Nous ignorons si la Création a jamais figuré dans la série; par contre, les trois autres actes du drame sont représentés. Les scènes tirées de l'enfance du Christ et de l'histoire de la Passion sont remarquablement complètes. L'ensemble se termine par le Jugement dernier. Par suite de l'état défectueux dans lequel se trouvent les peintures d'Edshult et de Björsäter nous ne pouvons malheureusement nous faire une idée exacte ni du sujet qu'elles représentaient, ni de leur étendue. C'est d'autant plus regrettable qu'à en juger sur les fragments conservés, les peintures de ces deux églises étaient du plus haut intérêt au point de vue iconographique. La présence des scènes de la Création et de la Passion à Edshult semble pourtant indiquer que, là encore, le thème principal des peintures était l'histoire de la Rédemption, représentée sous la forme abrégée que nous lui avons déjà vue à Aal, à Vang et à Dädesjö.

* *
*

Pendant l'époque de la formation du style gothique — ce qui chez nous représente approximativement la seconde moitié du XIIIe siècle — c'est la figure du Christ qui inspire plus particulièrement les artistes; ils perpétuent ainsi les traditions de leurs ancêtres. C'est par le Fils de Dieu, puissant et victorieux, que les dieux païens sont vaincus. Les maîtres du XIIIe siècle se plaisaient à Le représenter trônant dans sa Majesté, tantôt plein de sévérité douloureuse, comme chez le Maître de la Majesté, tantôt rayonnant de dignité et de bonté, comme chez le Maître du Beau Christ. Ou bien encore, ils Le montraient sur la croix, entouré d'une grande foule, symbolisant le sens de la mort du Christ par la croix.

Aucune scène n'a captivé l'imagination des artistes scandinaves autant que le Calvaire; celle-là représente, il est vrai, l'apogée de l'action, le moment décisif dans le drame du monde, moment avec lequel tous les faits de l'histoire de l'univers sont plus ou moins en relation. Ce qui s'applique à l'histoire du monde concerne égale-

ment l'être humain pris isolément. »La vie n'est que l'ombre que projette la croix de Jésus-Christ: hors de cette ombre, il n'y a que mort[1]».

Dans les grands groupes du Calvaire, la symbolique médiévale a su trouver l'occasion du plus riche développement, qui, sous une forme monumentale, nous apparaît à Torpe, à Aal et à Vang. Dans ces deux dernières peintures le Christ est attaché à l'arbre de vie. A son côté droit, nous voyons les représentants de l'évangile: Marie, Longin et l'Église qui, dans un calice, recueille le sang du Sauveur. Au côté gauche, Saint Jean et la Synagogue — à Vang nous voyons en outre Stéphaton — symbolisant la loi. La Synagogue, debout dans sa honteuse nudité, a les yeux couverts d'un bandeau et perd sa couronne; dans la main, elle tient une tête de bélier, symbole des sacrifices du peuple juif. Nous possédons la même scène sous une forme plus riche, sur le devant d'autel de Kinsarvik. Nous y retrouvons le même magnifique ensemble d'Aal et de Vang, mais augmenté de Saint Pierre et de Saint Paul. Le premier, auprès de l'Église, le second, auprès de la Synagogue. Pour accentuer encore le sens symbolique de la scène, l'artiste a peint sur le cadre les deux vers suivants (reproduits ici avec l'orthographe correcte[2]):

»Nec Deus est, nec homo, præsens quam cernis imago;
Sed Deus est et Homo, præsens quem signat imago».

Il est assez intéressant de voir que, sous une forme quelque peu différente, ces deux vers se retrouvent chez Durandus[3], la principale autorité du moyen âge en matière de symbolique dans l'art.

Cependant le Maître du Crucifiement a, comme son nom le montre, élargi la scène symbolique pour y joindre la scène historique. Nous voyons les bourreaux clouer le Sauveur sur la croix. Ce détail, rendu d'une manière purement réaliste, est un présage de la direction dans laquelle se fera l'évolution. Car ce n'est pas dans la forme symbolique, mais bien plutôt dans la forme essentiellement historique que, pendant l'époque du style gothique développé, le sujet va être traité à Bergen par les successeurs du Maître du Crucifiement. Chez eux, nous ne voyons plus ni l'Église, ni la Synagogue, ni Saint Pierre, ni Saint Paul. Il ne reste que Marie, Saint Jean, Longin et Stéphaton, c'est-à-dire, seules, les figures qui eurent une part active dans le fait historique. En retour, la scène est rendue d'une manière infiniment plus dramatique. Devant le tableau de Nes II les mots d'un poète norvégien du XIIIe siècle nous reviennent à l'esprit: »Un grand bruit de marteaux se fit entendre lorsqu'ils enfoncèrent les clous dans les mains et dans les pieds du Roi de douceur»[4].

* *
*

Il en fut autrement pendant l'époque du style gothique développé. C'est alors la mère de Dieu, la Vierge, la Madone, qui occupe le premier rang dans l'imagination des artistes. Ce phénomène est amené par une modification dans la manière

de penser, modification dont nous ne pouvons nous occuper ici. Dans la peinture norvégienne, le culte de la Madone a trouvé ses meilleurs interprètes chez les Maîtres de l'Adoration, des Miracles, de la Vie de la Vierge et de la Vierge Mère; nous retrouvons la même tendance dans la littérature. La »Maríu Saga», vaste recueil en norvégien des légendes et des miracles de la Vierge, est rédigée à l'initiative du roi Haakon Magnussön (1299—1319). Vers cette époque, le culte de Marie dans les pays scandinaves trouve dans »Lilja» son expression la plus poétique. C'est néanmoins en Suède, à Råda, que nous rencontrons l'expression la plus belle et la plus riche de cette nouvelle direction de la pensée.

Les peintures de Råda ne nous offrent pour ainsi dire aucune spéculation théologique. L'ensemble n'est qu'un hymne sonore en l'honneur de la Vierge ainsi que nous l'apprend l'inscription sur le mur ouest du chœur: »Anno Domini MCCCXXIII, domino episcopo Petro regente, ista sunt scripta de beata Virgine Maria». Le mur nord tout entier est couvert par des scènes de sa Dormition et de ses Funérailles. L'histoire continue sur le mur est du pignon avec la Résurrection et l'Assomption de la Vierge, mais c'est sur le mur ouest du pignon que nous contemplons le point culminant de cette épopée. Toute la partie supérieure est occupée par le Couronnement. L'ensemble a cette forme amplifiée qui se rencontre parfois dans les grandes cathédrales françaises, entre autres sur le grand portail de la cathédrale de Reims. Le groupe principal comprend la Vierge et le Sauveur; dans un nuage, un ange porte un encensoir. La scène renferme encore deux saints, quatre anges et enfin les deux petites figures des donateurs. C'est un tout décoratif dont le centre correspond avec le motif principal lui-même: le Couronnement.

Mais l'hommage à la Vierge ne se termine pas là. Sur le mur est du pignon nous voyons la Trinité représentée sous la forme consacrée; sur les côtés sont agenouillés la Vierge et Saint Jean Baptiste. Le peintre a représenté par conséquent une sorte de Deesis. Là également les regards et la pensée sont attirés par Marie car, marchant vers elle sur les genoux et sur les mains et rompant ainsi la symétrie de la composition, les deux peintres(?) implorent l'aide de la Vierge. Elle n'est plus, comme sur le mur nord, la Mater dolorosa délivrée des souffrances de la vie terrestre par son Fils; elle n'est pas non plus la Regina coelorum, comme sur le mur ouest; c'est plutôt la Mater misericordiæ qui, devant le tribunal divin, intercède pour les humains.

A côté de cette suite mariologique, les autres scènes paraissent assez insignifiantes; elles représentent principalement — sur les murs — le martyre des saints et — sur la voûte — les prophètes et les apôtres.

* *
*

Les matériaux qui, en Suède et en Norvège, peuvent nous aider à comprendre le reflet laissé dans la peinture gothique par la pensée dogmatique ne sont pas

considérables. Ils suffisent néanmoins pour montrer que, même chez nous, le XIII[e] siècle, la grande époque de la pensée chrétienne, eut le temps de graver une empreinte ineffaçable sur la création artistique. Cette empreinte est malheureusement fragmentaire et bornée. Pourquoi ne trouvons-nous pas dans la peinture, à l'exception de certains cas isolés — la Cène combinée avec le Calvaire (Aal et Vang), le serpent d'airain avec le Crucifié (Vang), les prophètes avec les apôtres (Råda) — quelques traces de la conception typologique qui jouait cependant un rôle si important dans l'art étranger contemporain et même chez nous pendant la fin du moyen âge? Le grand nombre des monuments qui ont disparu nous contraint plus que toute autre chose à laisser cette question et quelques autres sans réponse.

CHAPITRE II

LES DERNIERS MOMENTS DE LA VIE TERRESTRE DE LA VIERGE

LES PRÉPARATIONS A LA DORMITION. — LA DORMITION. — LES FUNÉRAILLES. LA RÉSURRECTION ET L'ASSOMPTION

LES PRÉPARATIONS A LA DORMITION

Quelques scènes parmi les peintures de Dädesjö méritent une attention toute particulière au point de vue iconographique, en tant qu'illustrations des derniers moments de la vie terrestre de la Vierge. Ce sont les médaillons nos 7, 22 et 23, sur la pl. 16. La place qu'ils occupent relativement les uns aux autres, de même que la place du no 7, au milieu de l'histoire de l'enfance, indique que, très probablement, le peintre ne se rendait pas compte du sens de ces scènes. Ainsi, dans le no 7, qui représente l'Annonciation de la Dormition, il a omis le détail le plus important: la branche de palmier que l'ange apportait du ciel à Marie.

Selon »Legenda aurea», dont je suis ici la description[1], la Sainte Vierge était âgée de soixante ans lorsqu'eut lieu l'Annonciation de sa Dormition. Il est bien vrai que, sur le no 7, elle est représentée autrement que sur le no 5, qui lui fait pendant, et qui représente l'Annonciation de la Nativité. Ici, elle est vêtue d'un riche costume, porte la couronne et tient un livre à la main. La scène comprend en outre, comme nous l'avons vu plus haut (p. 91), une figure de Saint Joseph empruntée au médaillon voisin à droite.

Mais, suivons le récit de »Legenda aurea». »Or, il arriva que, au temps où Jean prêchait à Éphèse, un grand bruit se fit soudain entendre dans le ciel, un nuage lumineux enleva Jean, le transporta et le déposa à la porte de la demeure de Marie»[2]. Ils échangèrent d'abord d'affectueuses salutations, puis Marie fit entrer Saint Jean dans sa demeure (»in thalamum introducens») et lui montra la branche de palmier et le linceul (»vestimenta funebria») que l'ange lui avait remis[3].

On ne peut douter que ce ne soit cette dernière scène qui se trouve illustrée sur le nº 23. La demeure de Marie est présentée comme un oratoire avec un autel. La présence des fonts baptismaux doit sans doute être attribuée à l'imagination de l'artiste qui a évidemment conçu la chambre comme une église. La Vierge porte le même costume que dans le nº 7. Avec solennité elle tend la palme à Saint Jean qui porte des vêtements archiépiscopaux. La tradition en faisait effectivement l'archevêque d'Éphèse et son costume doit être motivé par ce fait qu'il fut transporté, nous dit-on, directement d'Éphèse où il prêchait, jusqu'à Jérusalem [1].

Il est clair que les trois femmes que nous voyons sur le nº 22 doivent être interprétées comme les suivantes de Marie. On lit textuellement dans »Legenda aurea» que trois vierges étaient présentes à sa mort [2]. Par contre, nous ne trouvons aucune mention de leur présence en cette occurence. Mais, dans »Vita beatae Virginis Mariae et Salvatoris rhythmica» [3], il est spécifié que Marie montra la palme aux femmes.

La meilleure explication du sujet du nº 22 nous est fournie par »Transitus Mariae» [4], récit apocryphe qui, venu de l'Orient, fut introduit dans l'église romaine dès le Ve siècle [5].

D'après ce récit, c'est l'ange Gabriel qui vient à Marie. (Comparer le nº 7, sur lequel se lit le nom de l'ange). Après son départ Marie revêt ses plus beaux vêtements (ce qui s'accorde bien avec la scène de Dädesjö, nº 23) et Saint Jean est introduit dans une chambre secrète (»secretarium domus») où a lieu la remise de la palme. Les trois femmes se nomment Sepphora, Abigea et Zaël et, fidèlement, elles assistent la Vierge dans ses derniers moments. Les mêmes femmes, plus deux autres, Rébecca et Suzanne, sont mentionnées dans »Historia nativitatis Mariae» comme les cinq vierges que le grand prêtre donna à Marie, au temps de sa jeunesse, pour lui tenir compagnie dans la maison de Saint Joseph [6]. Il est bon cependant de remarquer qu'à Dädesjö l'artiste a représenté les trois femmes comme portant des objets de natures différentes: un vase, une colombe et un anneau. Le peintre — ou son modèle — a suivi une version de la légende à nous inconnue, ou bien, ignorant tout du sens de cette scène, il a voulu expliquer de quelque manière la présence des femmes. Dans ce cas, peut-être a-t-il vraiment voulu représenter une sorte de sacrifice, mais il est à croire cependant qu'ici, comme pour le nº 7, il ignorait le véritable sens de la scène, autrement il eût avec raison placé les trois scènes ensemble.

Au point de vue de l'histoire de l'art, les tableaux tirés de la vie de la Sainte Vierge méritent la plus grande attention. L'Annonciation de la Dormition est un sujet, non pas unique, mais en tous cas très rare, dont il faut sans doute rechercher l'origine dans l'art byzantin, A ma connaissance, il a été représenté pour la première fois sur un diptyque sculpté en pierre datant du XIIe siècle [7]. En France, M. Mâle [8] en mentionne deux représentations, l'une sur un vitrail de Saint-Quentin,

l'autre sur un vitrail de Soissons. En Angleterre, j'ai vu la scène dans le ms. Add. 29434 du British Museum, manuscrit anglais du commencement du XIVe siècle. Elle est représentée aussi sur les chapes de San Giovanni in Laterano, à Rome, et de la cathédrale de Pienza. Toutes deux sont de travail anglais et exécutées entre 1325 et 1350[1]. Nous la trouvons, en Italie, sur le tabernacle d'Orcagna dans Or San Michele, à Florence, ainsi que parmi les fresques d'Ottaviano Nelli, dans le Palazzo del Governo, à Foligno. En Allemagne, sur un tableau de H. Schäuffelein qui est à Munich. A. Schultz[2], qui me fournit ces trois derniers exemples, mentionne en outre deux peintures qui existent dans des endroits que l'on ignore.

Quant à la remise de la palme à Saint Jean, je ne connais pas d'équivalent à cette peinture. Dans le ms. Add. 29434, dont j'ai déjà parlé, et qui contient «Vita beatae Virginis Mariae et Salvatoris rhythmica», nous voyons, par contre, une scène dans laquelle Marie montre une palme à deux femmes. Il y a donc là une certaine analogie avec la peinture de Dädesjö.

Dans la scène de la Dormition, il n'est pas rare de voir les suivantes, généralement au nombre de trois. Le motif paraît avoir une origine byzantine. On cite les exemples suivants: Le benedictionale de Saint Aethelwold[3], un benedictionale à Rouen[4], le ms. Harley 1810 du British Museum[5]; une mosaïque dans l'église de la Martorana, à Palerme[6]; une peinture sur le jubé dans le Heiligen Geist Hospital, à Lübeck[7]; sur le devant d'autel peint de Lögum, au Musée de Copenhague[8].

M. Wrangel[9] présume que les scènes des médaillons nos 22 et 23, à Dädesjö, ont un sens symbolique et que le no 23 représente Marie entrée dans le temple où elle est reçue par un saint homme (le grand prêtre). M. Rydbeck[10] intitule la scène: Femmes faisant une offrande et entrant dans le temple.

LA DORMITION ET LES FUNÉRAILLES

Les avis ont été partagés quant au sujet représenté à Råda, à gauche sur le mur nord. Cf. pl. 34. En se basant sur l'inscription: »Hic angeli ferunt beatam virginem,» H. Hildebrand[11] a émis la supposition que la scène représente la Dormition de la Vierge et il fait remarquer que le maître a voulu montrer »comment Marie, au moment même de sa mort, fut élevée au ciel.» M. Roosval[12] s'est opposé à cette manière de voir, observant que cette singulière transformation de la légende par le peintre de Råda était fort improbable; il pense, au contraire, que cette scène n'est autre que la Résurrection. Or, nous avons sur le mur est une très complète représentation de la Résurrection. Cf. pl. 33. Sans aucun doute l'appréciation de M. Hildebrand est la bonne: la scène doit représenter la Dormition. Cependant M. Roosval

est dans le vrai lorsqu'il dit que la légende n'a pu subir une transformation de la nature de celle indiquée plus haut. Hildebrand appuie son opinion sur le texte de l'inscription, mais il est possible que celle-ci ne se rapporte nullement au sujet, car, ainsi que je l'ai signalé dans l'Introduction, le peintre n'a certainement pas compris le sens des mots qu'il écrivait.

Par contre, si nous parlons de la nature même de la représentation et si nous rapprochons ce tableau des scènes suivantes, nous ne pouvons manquer de conclure que l'artiste a eu pour objet la Dormition de Marie et rien de plus.

L'inscription, telle quelle, nous fournit une indication précieuse quant à l'origine de cette scène curieuse au point de vue iconographique.

Pendant la première partie du moyen âge, les représentations de l'Assomption de la Vierge nous montrent généralement Marie debout ou assise comme une orante entourée d'anges[1]. Le type a dû être créé en Orient où nous le retrouvons encore beaucoup plus tard. C'est de là qu'il a ensuite pénétré dans l'art occidental. Cf. fig. 47 où il est facile de distinguer l'influence du modèle byzantin[2]. La fig. 48 nous montre un exemple de l'étrange perpétuation de ce type.

C'est une scène de ce genre qui a inspiré le peintre de Råda. La présence de l'inscription devient alors tout à fait naturelle. Comparer l'inscription sur la fig. 47. Et ce fait singulier qu'à Råda un petit nombre d'apôtres seulement, tous imberbes, entourent la Vierge, se trouve tout naturellement expliqué. En supprimant les ailes, le peintre a tenté, sans grand succès, de transformer la plupart des anges en apôtres. Il est possible que sur le modèle que le peintre avait à sa disposition — modèle qui était probablement un manuscrit, comme je l'ai déjà dit dans l'Introduction — la scène de la Dormition de Marie ait fait défaut. Ou bien encore, pour quelque autre raison, l'artiste a préféré changer la scène de l'Assomption en une représentation de la Dormition.

* *
*

Pour ce qui concerne les Funérailles de la Vierge, il suffit de faire remarquer qu'à Råda la scène suit assez fidèlement »Legenda aurea». Comparer la description (p. 100). En réalité il semble qu'à Råda le cercueil soit porté à l'avant par Saint Pierre et Saint Jean, tandis que les anges le portent à l'arrière — ce qui est en opposition avec le récit de »Legenda aurea» — mais, d'un autre côté, les épisodes de l'attaque des Juifs, des mains fixées au cercueil et des Juifs frappés de cécité paraissent être scrupuleusement reproduits, bien que l'état fragmentaire des peintures ne permette pas de se rendre compte de tous les détails. Il est intéressant de voir que la scène de l'homme[3] qui, sur l'ordre de Saint Pierre, guérit les aveugles, semble reproduite à Råda; du moins il est tentant de donner ce rôle à la figure imberbe qui se tient debout, la main levée, devant la figure agenouillée à droite. Il faut bien observer que cette figure agenouillée semble être le seul des »Juifs» dont les yeux soient ouverts.

Avec la Dormition, c'est la Résurrection qui, dans les peintures de Râda, offre le plus grand intérêt au point de vue iconographique. Au-dessus de la civière, Jésus et la Vierge, à côté l'un de l'autre, sont soutenus sur un voile blanc que tiennent deux mains sortant du ciel. A gauche, sur le sol, un homme, seul, en



FIG. 47. L'ASSOMPTION. MINIATURE DANS LE MS. COTTON NERO C IV DU BRITISH MUSEUM. — D'APRÈS G. F. WARNER.

prière, qui est certainement Saint Thomas. Les anges soulèvent curieusement le drap peint en jaune, rouge et vert qui couvre le cercueil. Dans la scène des funérailles, le cercueil étant couvert d'un drap blanc, il est probable que le drap blanc sur lequel le Christ et Marie sont élevés au ciel représente l'enveloppe extérieure du cercueil. Toutefois, il faut bien noter que les anges regardent avec curiosité sous le drap qui couvre la civière. Le peintre a voulu montrer ainsi qu'il s'agissait là de la Résurrection de la chair.

La sculpture française des cathédrales pendant le XIIIe siècle ignore cette forme de la Résurrection; dans la forme classique, c'est de la tombe même que les anges enlèvent Marie qui repose sur un linceul. C'est ainsi que la scène est représentée, entre autres, sur les tympans de Paris, Chartres, Longpont, Amiens, Sens et Senlis. Le Christ ne figure pas toujours dans ces scènes. Sur tous

les tympans que nous venons d'énumérer la Résurrection est combinée avec la scène du Couronnement. A Sens seulement nous trouvons aussi l'Assomption.

La scène, telle que nous la voyons sur la chape de Syon[1] (fin du XIII[e] siècle), est toute différente. Auprès de la Dormition et du Couronnement nous trouvons l'étrange scène suivante: les apôtres portent le cercueil que les Juifs attaquent. Au-dessus du cercueil, Marie, comme un petit enfant, est tenue sur un voile par deux anges dans un nuage; elle lance sa ceinture à Saint Thomas qui est le dernier dans la procession. Cf. fig. 49. Nous avons ici une analogie précieuse aux traits les plus curieux de la peinture de Råda: la Résurrection et l'Assomption ont



FIG. 48. L'ASSOMPTION. IVOIRE FRANÇAIS.
VICTORIA AND ALBERT MUSEUM, LONDRES.

lieu de la civière même et le drap sur lequel se trouve Marie est tenu par des anges qui ne sont pas sur le sol, comme dans les cathédrales françaises, mais qui descendent du ciel. Le Christ n'est pas représenté sur la chape de Syon mais bien sur celle de Pienza[2], qui date de 1325 à 1350, et où la scène est divisée en deux; sur l'un des panneaux les apôtres entourent la tombe vide, sur l'autre, nous voyons le Christ, Marie et les anges, comme le montre la fig. 50.

Par son iconographie, le grand groupe du tympan de la cathédrale de Magdebourg a beaucoup d'affinité avec les scènes telles qu'elles sont représentées sur les chapes et à Råda. Les anges ont soulevé la civière sur laquelle repose Marie. Au-dessus, le Christ serre la Vierge dans ses bras. Sur le sol, les apôtres, au nombre desquels se trouve Saint Thomas tenant la ceinture. Cf. fig. 51.

Le mélange des faits de la légende qui caractérise ces scènes tient sans doute à deux causes. La première est la difficulté de faire, dans la pensée, la distinction

entre les différents événements et particulièrement entre la Résurrection et l'Assomption; la seconde est le besoin pratique d'arriver à exprimer d'une manière concise l'enchaînement compliqué des événements. C'est à Magdebourg et sur la chape de Syon que cette condition a été remplie avec le plus de succès.

Le fait que c'est précisément la Résurrection de la chair que le Maître de Råda s'est proposé de peindre sur la partie gauche du mur est nous est démontré par la représentation — assez timide il est vrai — qu'il a faite de l'Assomption, à droite de la première scène. Cf. pl. 32. Nous voyons le Christ et Marie dans une couronne de nuages, un ange en prière. Malheureusement le bas du tableau est



FIG. 49. LES FUNÉRAILLES, LA RÉSURRECTION ET L'ASSOMPTION. DÉTAIL DE LA CHAPE DE SYON. VICTORIA AND ALBERT MUSEUM, LONDRES.



FIG. 50. LA RÉSURRECTION ET L'ASSOMPTION. DÉTAIL DE LA CHAPE DE LA CATHÉDRALE DE PIENZA.

à ce point endommagé qu'il nous est impossible de déterminer ce qui s'y trouvait.

La scène de l'Assomption, représentée comme ayant lieu dans les bras du Fils, est du reste très rare. Je ne la connais, dans le XIIIe et le XIVe siècle, ni en France, ni en Angleterre, ni en Allemagne. Par contre, elle existe dans les peintures d'Ottaviano Nelli[1], Jacopo Avanzi[2] et Bartolo di Maestro Fredi[3].

Toutefois, il me semble peu probable que le Maître de Råda ait eu pour cette scène un modèle à proprement parler. Car, ainsi que nous l'avons vu plus haut, il a pris ce qui, dans le modèle, était l'Assomption pour représenter la Dormition de Marie sur le mur nord de l'église. Peu satisfait de la combinaison de la Résurrection et de l'Assomption, il a donc peint une timide scène de l'Assomption toute seule sur l'étroit panneau qui se trouve entre la représentation de la Résurrection et la fenêtre. Ce dernier tableau est probablement de la composition du maître qui s'était inspiré du motif du Christ à côté de Marie dans la Résurrection.

Résumons les résultats auxquels nous sommes arrivés au sujet des peintures qui se trouvent sur les murs nord et est du chœur à Råda dans la mesure où

elles touchent la légende de Marie. L'artiste s'est proposé de représenter la Dormition, les Funérailles, la Résurrection et l'Assomption de la Vierge. Dans la première de ces scènes, il a, pour une raison à nous inconnue, pris une scène d'Assomption où Marie, comme orante assise, est portée par des anges et il a reproduit, sans jugement, l'inscription qui appartenait à cette scène. Puis, faute de modèle pouvant convenir, il a composé une véritable scène d'Assomption à côté de la Résurrection.

Cul-de-lampe: Fig. 51. La Résurrection et l'Assomption. Tympan de la cathédrale de Magdebourg.



CHAPITRE III

LES MIRACLES DE NOTRE DAME

LA PESÉE DES ÂMES. — LE MOINE REYNALDUS. — LE MOINE GERHARDUS. — L'ENFANT JUIF DANS LE FEU. — LE CHEVALIER QUI VENDIT SA FEMME AU DIABLE. — LA »TÊTE TURQUE»

LA PESÉE DES ÂMES

Un homme eut une vision. Il vit sa propre âme conduite au tribunal de Dieu. Satan était l'accusateur. La pauvre âme ne savait comment se défendre de toutes les accusations portées contre elle, lorsque deux personnes se présentèrent pour lui venir en aide: c'était la Vérité et la Justice. A l'instant où les actions bonnes et mauvaises allaient être pesées elles exhortèrent le pécheur à implorer le secours de la Mère de Dieu. »Il le fit. La bienheureuse Vierge Marie vint à son secours et posa la main au-dessus du plateau de la balance qui contenait le petit nombre des bonnes actions. Le diable tenta bien de faire pencher l'autre plateau, mais la Mère de Miséricorde était la plus forte et elle délivra le pécheur».

C'est ainsi que »Legenda aurea»[1] nous raconte le miracle de la pesée des âmes. La forme abrégée — Saint Michel seul, pesant les âmes — est un des sujets les plus fréquents dans la littérature et l'art scandinaves pendant le moyen âge[2]. Par contre, hormis les peintures de Vang, je ne connais pas d'illustration de la légende en son entier.

A Vang — cf. p. 77 et 78 et pl. 11 — nous sommes transportés in medias res, à l'instant précis où le Juge, avec un geste majestueux, prononce ces mots: »Que la balance soit apportée et que toutes les bonnes et les mauvaises actions soient pesées». Nous voyons à gauche, la scène de la pesée, très mutilée malheureusement. On ne distingue plus que l'un des plateaux et l'une des ailes de l'archange. La Vierge, qui porte une couronne, quitte la place qu'elle occupait à côté du Juge (»elle est assise auprès du Maître»); elle s'avance rapidement et tient la main au-dessus du plateau sur lequel se trouve la petite âme. Sur le sol, devant la balance, on distingue d'autres âmes en prière. La femme qui se tient entre la balance et la Vierge, et indique cette dernière, est évidemment la Vérité ou la Justice.

»Legenda aurea» ne dit rien du sexe de ces figures, mais dans la version suédoise du moyen âge elles sont appelées littéralement «sœurs»[1]. M. Fett[2] a prétendu que ces figures de femmes représentaient toutes deux la Vierge Marie: l'une comme »Reine du ciel» et l'autre comme »Mère de Dieu intercédant pour les pécheurs».

Le fait qu'à cette époque la pesée des âmes était véritablement considérée comme faisant partie des miracles de Notre Dame ressort, non seulement des peintures de Vang, mais encore de celles qui se trouvent sur le devant d'autel de Vanelven, où la pesée des âmes fait suite aux autres miracles. Cf. p. 65.

LE MOINE REYNALDUS

Au cours du récit de la légende de Saint Dominique, »Legenda aurea»[3] parle d'un célèbre Magister Reynaldus (Reginaldus) qui, à Rome, rencontra saint Dominique, dans l'ordre duquel il se proposait d'entrer. Reynaldus tomba gravement malade. Saint Dominique implora pour lui le secours de la Sainte Vierge. Une nuit, la Vierge accompagnée de deux jeunes femmes apparut à Reynaldus; elle oignit son corps d'une huile bienfaisante et lui tendit un vêtement, qui fut plus tard la robe adoptée par l'ordre des dominicains.

L'histoire de Reynaldus a néanmoins des sources plus anciennes encore. Dans »Exordium magnum ordinis Cisterciensis» il est raconté que le frère Reynaldus, dans une vision, vit la Sainte Vierge avec Sainte Elisabeth et Sainte Marie Madeleine au milieu des moines qui faisaient la moisson à Clairvaux. Peu de temps avant la mort de Reynaldus, la Sainte Vierge lui apparut et lui montra les splendides vêtements qui lui étaient destinés[4].

Ces miracles, recueillis par les dominicains, furent remaniés et insérés dans la légende de Saint Dominique. Nous rencontrons l'histoire du moine Reynaldus dans sa forme remaniée aussi bien chez Étienne de Bourbon[5] (mort en 1261) que chez Jacques de Voragine (mort en 1298). C'est dans la forme adoptée par »Legenda aurea» que le fait est illustré sur le devant d'autel de Vanelven. Cf. p. 65 et pl. 24. Nous voyons, à gauche, Reynaldus malade; à droite, Saint Dominique en prière. La Vierge oint le malade; deux jeunes femmes sont à ses côtés, l'une d'elles tient le vase qui renferme le saint chrême et l'autre, le vêtement.

Je reviendrai, dans la suite, à l'explication historique probable de la présence sur un devant d'autel norvégien de cette scène singulière dont l'art, à ma connaissance, ne nous fournit point d'équivalent.

LE MOINE GERHARDUS

Une légende que nous trouvons déjà chez Petrus Venerabilis[6] (mort en 1156) raconte que le moine Gerhardus, de Cluny, vit un jour l'hostie prendre la forme

de l'Enfant Jésus. A côté de l'autel il aperçut aussi la Sainte Vierge, »Lui (c'est-à-dire à l'Enfant) prodiguant ses soins avec une tendresse maternelle tout en Lui témoignant un grand respect».

Nous voyons plus loin comment, peu de temps après la mort du frère Gerhardus, un moine vit approcher le diable sous la forme d'un nègre. Le diable commençait à tourmenter le moine quand soudain le frère Gerhardus se montra et mit le démon en fuite.

Ces deux récits se retrouvent aussi dans la »Maríu Saga»[1] norvégienne.

Il est à croire que la scène représentée à droite sur le devant d'autel de Vanelven est une illustration de ce miracle. Cf. pl. 24. Dans le Livre I (p. 65) j'ai interprété la scène comme se rapportant à la légende de »Christe audi nos»[2]. Celle-ci nous apprend que, dans un monastère de dominicains, au moment où l'on prononçait ces mots dans la récitation des litanies, la Sainte Vierge apparut, à genoux devant son Fils et priant: »Christ entendez-les».

Toutefois, sur le tableau norvégien, la présence du diable sous forme de nègre indique certainement qu'au lieu de cela nous avons ici une illustration de l'histoire du moine Gerhardus. La scène représentant la Vierge et l'Enfant Jésus doit donc se rapporter à la vision de Gerhardus; la scène du nègre saisissant un homme représente sans doute les tourments que le moine eut à souffrir.

Au cours de mes recherches dans l'art je n'ai jamais rencontré rien d'autre rappelant cette scène.

* * *

Il est plus que probable que les illustrations remarquables et en partie uniques des miracles de Notre Dame, que nous trouvons sur le devant d'autel de Vanelven, ont une source directement ecclésiastique. L'histoire du moine Reynaldus, qui est une glorification de l'ordre des dominicains et de sa patrone spéciale, la Sainte Vierge, nous fait supposer que le peintre a travaillé d'après des données fournies par l'ordre en question. Pendant le premier quart du XIVe siècle, époque à laquelle remonte très probablement ce tableau, le couvent des dominicains à Bergen — diocèse auquel appartenait Vanelven — devait lutter durement pour son existence. Ses ennemis les plus acharnés étaient les chanoines de la cathédrale. La chose alla si loin que ceux des prêtres du diocèse qui osaient témoigner quelque égard aux dominicains perdaient leur situation et qu'il fut interdit de donner aux moines logis, vivres ou aumônes[3]. Dans ces conditions, il est naturel que les victimes de ces injustices aient essayé de fortifier leur situation et d'appuyer sur le caractère d'institution divine de leur ordre. Il est à croire que la scène du devant d'autel de Vanelven est une expression — directe ou indirecte — de la défense des dominicains dans cette lutte. La connaissance détaillée des légendes fait supposer qu'ainsi que je l'ai déjà signalé (p. 19), le tableau a été exécuté par un peintre qui était religieux et sans doute dominicain.

Lors d'une fête de la Vierge, un petit garçon juif entra, avec quelques enfants chrétiens, dans une église où il reçut le corps et le sang de Jésus-Christ; son père, en apprenant cela, saisit l'enfant et le jeta dans un four brûlant. La mère se précipita pour le sauver mais ne put y réussir. Des chrétiens parvinrent enfin à ouvrir la porte du four et quelle ne fut pas leur surprise en trouvant l'enfant sain et sauf? Ils demandèrent à l'enfant comment pouvait s'expliquer ce fait étrange et celui-ci leur raconta que la belle dame tenant sur les genoux un enfant dont il avait vu l'image dans l'église chrétienne était venue auprès de lui et l'avait enveloppé de son manteau qui l'avait préservé des flammes. Tous comprirent que cette belle dame n'était autre que la Vierge Marie. Beaucoup furent convertis, quant au mauvais père, il fut jeté dans le four brûlant.



FIG. 52. SCÈNES DE L'HISTOIRE DE L'ENFANT JUIF DANS LE FEU ET DE L'HISTOIRE DU CHEVALIER QUI VENDIT SA FEMME AU DIABLE. MINIATURES DE »QUEEN MARY'S PSALTER» (BRIT. MUS., ROY. 2 B VII). — D'APRÈS G. F. WARNER.

Déjà dans Grégoire de Tours[1] (mort en 594) la légende est racontée de cette manière. Elle devint avec le temps un des miracles de Notre Dame les plus populaires. C'est également un des rares miracles illustrés dans l'art médiéval du continent. Il est représenté deux fois dans les verrières de la cathédrale du Mans[2].

On en trouve aussi deux représentations parmi les peintures norvégiennes. La mieux conservée est celle du devant d'autel d'Aardal III. Cf. p. 66 et fig. 53. Nous y voyons avec quelle tendresse la mère de Dieu protège l'enfant juif de ses deux bras. Les boucles touffues du petit garçon doivent nous indiquer l'intention qu'avait le peintre de caractériser la race. La partie gauche de la scène, qui manque aujourd'hui, semble avoir été occupée par les spectateurs. On aperçoit une partie du visage du père (?).

Sur le devant d'autel de Vanelven, nous ne voyons en réalité que le fragment d'un four qui, rapproché des autres miracles de Notre Dame, nous permette de constater qu'il s'agit là de la représentation de cette scène miraculeuse. Cette peinture nous montre en outre un fragment de figure de femme debout devant le four: sans aucun doute la mère de l'enfant, mentionnée dans la légende. Cf. p. 65.

Cette histoire, qui remonte à »Legenda aurea«[1], semble avoir été très populaire en Norvège pendant le moyen âge. Elle se retrouve dans »Maríu Saga« en deux versions et quatre rédactions différentes[2]. La voici en quelques mots:

Un chevalier a gaspillé son bien. Un jour, que plein de tristes pensées il se rend au désert, il rencontre le diable sous la forme d'un cavalier d'un aspect terrifiant. Ils entament la conversation et le démon promet au chevalier qu'il trouvera prochainement d'immenses richesses à la condition qu'il s'engage à donner sa femme au diable à un jour fixé. Le chevalier acquiesce à la convention, trouve les richesses, et au temps convenu, se met en route pour livrer sa femme. Celle-ci, qui est une pieuse personne, s'arrête en route pour entrer dans une église et implorer le secours de la Madone. Le mari attend à la porte. La Vierge, saisie de pitié, fait tomber la femme dans un profond sommeil, descend de l'autel et revêt le costume de l'infortunée. Puis, elle accompagne le mari qui ne remarque rien. A l'endroit convenu, ils rencontrent le diable qui, furieux et dépité, s'aperçoit qu'on s'est joué de lui. Le chevalier reconnaît sa faute, implore le pardon de la Madone, qui le lui accorde, puis il retrouve sa femme.

Ainsi que l'a déjà démontré M. Bendixen[3], le devant d'autel de Dale I représente cette légende dans tous ses détails. Cf. p. 36 et 37 et fig. 3. Les scènes ne s'écartent point de la légende si l'on fait abstraction de ce fait que, dans le nº 3, le mari se tient derrière le prêtre, tandis que dans la légende il attend à la porte de l'église. C'est évidemment le manque de place qui a contraint le peintre à prendre cette licence.

LA »TÊTE TURQUE«

La légende, conservée en deux versions norvégiennes datant du moyen âge[4], est la suivante:

Il arriva une fois dans le royaume des Parthes, pays des Turcs, qu'un chevalier s'éprit soudain de la fille du roi, lequel refusa de donner son consentement au mariage. La princesse mourut et fut enterrée. Lorsque le chevalier en apprit la nouvelle, il se rendit à la tombe, l'ouvrit, se coucha auprès de la princesse puis referma la tombe.

A quelque temps de là, des passants entendirent une voix sortir de la tombe que le roi fit ouvrir, et, à côté du corps de sa fille, il trouva une monstrueuse tête humaine vivante. Tous ceux qui la regardèrent succombèrent d'effroi.

Les yeux bandés, les hommes de la suite du roi parviennent enfin à sortir

cette tête de la tombe et, la faisant porter devant les armées, le roi des Turcs remporte victoire sur victoire. Car tous doivent mourir à la vue du monstre.

Le roi païen et son innombrable armée se dirigent vers Constantinople. Les chrétiens, dans le jeûne et la prière, délibèrent sur la manière de sauver la ville. Un prêtre, qui avait un grand culte pour la Sainte Vierge, donne alors à l'empereur le conseil de placer l'image de la Madone sur le mur de la ville, en face de la tête turque. Ainsi fut fait.

L'armée turque, précédée du monstre, commence l'attaque mais, lorsque celui-ci aperçoit l'image de la Madone, il tombe à la mer en poussant un grand cri. Les païens sont vaincus et Constantinople est sauvé.

* *
*

M. Bendixen a déjà démontré que les scènes de droite, sur le devant d'autel de Dale I, représentent cette légende. Cf. p. 37, fig. 3 et pl. 21. Sur la fig. 3 les nos 5 et 6 représentent les succès que les Turcs remportent sur les chrétiens grâce à la »tête turque»; les nos 7 et 8 montrent le siège de Constantinople.

* *
*

L'histoire de la »tête turque» semble être une amplification, à tournure romanesque, du miracle qu'opéra la Sainte Vierge pour sauver Constantinople. Ce miracle nous est raconté par Gautier de Coincy[1], mais il remonte à des sources plus anciennes encore[2]. Le voici en quelques mots:

Constantinople était assiégé. Dans leur misère les habitants ont recours à Saint Germain leur patriarche et le supplient d'intercéder pour eux auprès de Marie. Les prières de Saint Germain sont entendues par la Vierge et soudain les ennemis constatent que leurs projectiles rebondissent et reviennent les frapper eux-mêmes. Le chef païen voit la Sainte Vierge qui, descendue des cieux, reçoit dans un pan de son manteau les projectiles lancés sur les remparts et les renvoie sur les assaillants. Constantinople fut sauvé de la sorte et les païens se convertirent.

A l'exception du récit que l'on trouve dans la »Mariu Saga» norvégienne, je ne connais rien dans la littérature qui corresponde exactement à l'histoire de la »tête turque». L'assertion de M. Bendixen[3] suivant laquelle ce miracle, aussi bien que l'histoire du chevalier qui vendit sa femme au diable, se retrouverait chez Gautier de Coincy, ne repose sur rien.

* *
*

L'illustration de ce miracle et surtout les scènes peintes sur le tableau de Nedstryn — cf. p. 50—56,—semblent être dues à l'intérêt très vif pour les croisades[4] qui régna dans les pays scandinaves comme dans toute l'Europe vers l'an 1300 et les années qui suivirent, époque où furent exécutés les devants d'autel en question. A la suite de la croisade sans résultat de Saint Louis, l'intérêt pour

ces entreprises s'était un peu calmé. Mais, vers la fin du XIIIe siècle, il se passa un événement qui donna une impulsion nouvelle aux croisades. En 1291, Saint-Jean-d'Acre, le dernier boulevard du royaume latin de Jérusalem, tomba aux mains des Sarrasins d'Egypte. Le pape Nicolas IV fit prêcher une croisade qui, vers la St Jean de l'année 1293, devait prendre les armes sous le commandement du roi Édouard I d'Angleterre. Des encycliques furent envoyées jusqu'en Suède et en Norvège. L'enthousiasme était général et même dans nos pays une foule de seigneurs, parmi lesquels quelques-uns des plus puissants, se rangèrent sans tarder sous la bannière des croisés. Mais en 1292 le pape Nicolas mourut, l'enthousiasme se calma de nouveau, et la croisade n'eut pas lieu, pas plus que celle que prêcha, dès 1308, le pape Clément V; celle-ci devait être conduite par les chevaliers de l'ordre de Saint Jean et durer cinq ans. Cette dernière, cependant, fut cause que d'importantes sommes d'argent sortirent de nos pays pendant une longue suite d'années.

Si l'intérêt pour les croisades diminua peu à peu, la lutte entre les croyants et les infidèles n'en joua pas moins un rôle considérable dans les œuvres d'art du temps et c'est comme reflet de la pensée des croisades sur l'imagination des artistes que nous devons considérer les représentations des histoires de la »tête turque» et de la Sainte Croix sur les tableaux de Dale I et de Nedstryn.

Cul-de-lampe. — Fig. 53. Scène de l'histoire de l'enfant juif dans le feu. Détail du devant d'autel d'Aardal III. — D'après une photographie prise par l'auteur.



CHAPITRE IV

LA DESCENTE AUX LIMBES

Nous possédons, parmi les peintures gothiques de la Norvège, cinq représentations de la Descente aux Limbes.

Sur quatre d'entre elles — peintures de Vang, devants d'autel d'Eid, d'Aardal III et de Röldal — l'enfer est communément représenté comme la gueule d'un monstre. Cf. pl. 12 et fig. 4. Cette gueule est entourée de détails architectoniques variés. Ainsi, à Vang et sur le tableau d'Aardal III, nous voyons une véritable porte avec des battants; à Aaardal III, les battants, sortis de leurs gonds, gisent sur le sol.

Dans la cinquième illustration de ce sujet dans les peintures d'Aal, nous ne voyons pas de gueule mais seulement une porte ouverte. Cf. fig. 54.

La Descente aux Limbes, telle que l'ont représentée les artistes du moyen âge a, comme on le sait, un pendant littéraire dans la description que nous donne l'évangile de Nicodème[1] et que rappellent beaucoup les peintures norvégiennes. Dans l'évangile de Nicodème[2] nous lisons un dialogue entre Satan et Inferus et nous trouvons effectivement à Vang et à Aal que les démons étaient au nombre de deux. A Vang ils sont représentés sous forme d'ours se faisant face au-dessus de la gueule et comme engagés dans une conversation; à Aal, un des diables est au-dessus de la porte, tandis que l'autre est couché sur le sol sous les pieds du Christ, conformément aux paroles de l'évangile de Nicodème: «le Christ, dans sa majesté, écrasait la Mort sous ses pieds»[3].

* * *

Outre la représentation de la Descente aux Limbes à proprement parler, nous trouvons encore à Vang une scène qui s'y rattache intimement et qui, par suite de ses particularités iconographiques, mérite une attention toute spéciale. Je fais ici allusion aux peintures qui se trouvent sur le pignon est, au-dessous du Calvaire. Cf. pl.11. On ne saurait nier que, vu leur sujet, ils sont en rapport avec le Calvaire. A gauche — c'est-à-dire à la droite du Christ — nous voyons

une foule d'hommes et de femmes vêtus de blanc, au nombre desquels se trouvent un roi et un évêque. Gesticulant avec animation, ils lèvent tous leurs mains et leurs regards vers un ange qui indique au-dessus de lui le Crucifié. Il est évident que le peintre a voulu par là représenter les âmes dans le royaume des morts qui, selon l'évangile de Nicodème, tout en parlant avec vivacité, prenaient part aux événements qui se déroulaient sur le Golgotha et en attendaient impatiemment le résultat. En vérité, l'évangile ne nous dit pas qu'un ange soit descendu chez les morts pendant le Crucifiement. Par contre, nous y voyons que c'est l'archange Saint Michel qui fut chargé par le Christ de conduire cette grande foule en Paradis. Saint Michel était l'ange de la mort et le psychopompe par excellence. Il est clair que c'est lui que le peintre de Vang a voulu représenter. On ne doit pas manquer d'observer ce fait singulier qu'une des versions norvégiennes de l'évangile de Nicodème — dont on connaît jusqu'à quatre[1] — dit textuellement que le Christ descendant aux Limbes était précédé d'une nuée d'anges[2].

La scène peinte de l'autre côté de l'arc triomphal doit représenter l'enfer, non pas dans le genre réaliste — nous avons une peinture de cette nature sur la partie sud de la voûte: dans la Descente aux Limbes — mais purement symbolique. Nous voyons deux intérieurs l'un au-dessus de l'autre. Dans le premier, trois épées, dans le second, un bouclier et quelques pointes de javelots (?). A l'extérieur pend un énorme casque. Cet ensemble représente une sorte d'arsenal: la puissance des armes de l'enfer.

La puissance des armes de l'enfer est une notion bien connue de la pensée chrétienne. Les nombreuses versions de l'évangile de Nicodème contiennent effectivement plusieurs expressions qui y font allusion. Dans la traduction suédoise[3], Inferus incite Satan, en tant que »puissant combattant» à accepter la lutte contre le Christ. La même pensée est exprimée dans l'une des trois versions françaises rimées de l'évangile de Nicodème[4]:

»Ha!» dist Enfer, »ce que puet estre?
»Sathan, qui de batalle es mestre,
»Seron nos donc eissi veincu?
»Pren ton baston & ton escu,
»Si te combat au roi de gloire».

Cependant, c'est naturellement en Norvège que nous rencontrons la concordance la plus grande entre la conception et la représentation telle que nous la voyons à Vang. Le diable y est parfois présenté comme un armurier. Dans Sólarljóð (l'hymne du soleil) il est nommé »Herðir», c'est-à-dire le trempeur. On dit de lui dans la traduction norvégienne d'Elucidarius que »le soufflet de sa forge est l'instigateur de la tentation, ses marteaux et ses tenailles sont des malfaiteurs«[5].

Et, dans une des versions norvégiennes de l'évangile de Nicodème, on parle des »forges» de l'enfer et de ses »forgerons»[1].

Le récit de la Descente aux Limbes, tel que nous le trouvons dans l'évangile, était extrêmement populaire en Norvège pendant le moyen âge. Sous le nom de »Niðrstigningar Saga» (Histoire de la Descente) il se trouve, dans la forme norvégienne, conservé en entier ou en partie dans quatre versions. En beauté et en force dramatique ces versions norvégiennes, qui s'écartent sensiblement du texte latin, marquent l'apogée de la littérature scandinave dans ce genre.

Nous rencontrons dans les scènes de Vang la même fantaisie hardie que dans ces versions norvégiennes. Elles sont inspirées par l'évangile de Nicodème, mais elles portent des traits d'une imagination purement scandinave.

Cul-de-lampe. — Fig. 54. Aal. — La Descente aux Limbes. — D'après une photographie prise par l'auteur.



CHAPITRE V

L'HISTOIRE APOCRYPHE DE NOÉ

Dans ses «Monuments scandinaves»[1] N. M. Mandelgren décrit de la manière suivante les sujets des scènes 6 et 7 de la planche reproduite ici sous le numéro 42:

»Un ange transmet les ordres du Seigneur à Noé pendant le sommeil de sa femme . . .».

»A gauche, Noé communique à ses fils les révélations de Dieu; à droite: Noé cherche à faire entrer sa femme dans l'Arche . . .».

Ces illustrations de l'histoire apocryphe de Noé sont d'un haut intérêt. Dans la littérature théologique médiévale des pays occidentaux je n'ai pas connaissance qu'il existe aucun addendum apocryphe au récit du déluge tel que nous le trouvons dans la Genèse. Isidore de Séville[2], Pierre Comestor[3] et Vincent de Beauvais[4], qui traitent l'histoire de Noé, se taisent à cet égard. La théologie occidentale loin de voir dans la femme de Noé une créature mauvaise en faisait le prototype de la Madone. »Noe significat Christum, uxor eius beatam Mariam» dit la »Bible moralisée»[5].

Par contre, les traditions arabes parlent un tout autre langage. Elles nous apprennent que, par l'ange Gabriel, Noé reçut l'ordre de construire l'arche. Canaan, fils de Noé et Waila, l'une de ses femmes, refusèrent d'y entrer et périrent en conséquence[6].

Dans l'art occidental, il est très rare de trouver quelque trace de ces éléments apocryphes. En Suède, sans compter les peintures d'Edshult, nous en possédons un exemplaire datant de la fin du XVe siècle; ce sont les peintures de Villberga, Uppland, lesquelles, cependant, n'ont, au point de vue stylistique, aucune espèce de rapport avec les peintures d'Edshult. Sur une voûte de l'église de Villberga nous trouvons deux scènes de l'histoire de Noé. Dans l'une, un ange construit l'arche, dans l'autre, l'arche flotte sur les eaux auprès de la rive. La colombe et le corbeau sont envolés. Noé gesticule à la porte de l'arche; sa femme, debout

sur une passerelle, lève le bras gauche; le bras droit est tenu par le diable qui est à côté d'elle sur la passerelle. Cf. fig. 55.

C'est par conséquent une représentation du même sujet que pl. 42, nº 6, mais complétée par la colombe, le corbeau et un objet oblong, de couleur foncée, qui sort du fond du bateau et à la signification duquel je reviendrai plus loin.

Dans l'art médiéval de la France nous ne trouvons aucune trace de l'histoire apocryphe de Noé. Le célèbre »vitrail de Noé», à Chartres, avec ses 11 scènes de la vie du patriarche, n'offre lui-même, aucune matière à comparaison[1].

* * *

C'est en Angleterre que nous devons chercher quelque chose d'équivalent au point de vue iconographique. »Queen Mary's Psalter», source inépuisable pour notre connaissance de l'iconographie du moyen âge, traite l'histoire de Noé dans cinq scènes sur quatre pages[2].

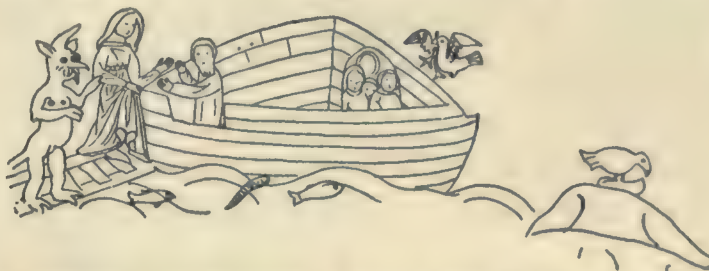


FIG. 55. VILLBERGA. — NOÉ CHERCHE A FAIRE ENTRER SA FEMME DANS L'ARCHE. D'APRÈS UNE PHOTOGRAPHIE PRISE AVANT LA RESTAURATION DES PEINTURES.

Première scène. — A gauche: L'ange se montre à Noé. La scène se passe en plein air, tandis que dans les peintures d'Edshult elle a lieu dans la chambre de Noé. Cf. pl. 42, nº 7. Noé reçoit l'ordre de construire l'arche »si priuement. ke ne la souyt nule gent». A droite: Noé construit l'arche.

Seconde scène. Cf. fig. 56. — A gauche: Le diable parle à la femme de Noé. Au centre: la femme souhaite la bienvenue à son mari qui revient du travail. A droite: Elle presse Noé dans ses bras et lui présente un breuvage dans une coupe. Légende: »Coment le diable viint en forme de homme a la femme Noe e demanda v son mari estoit. E ele disoit qe ele ne sout ou. il est ale pur toi traÿr e tote le mund. preÿne ces greÿnes e fetez vn aboÿcion e le donetz a boÿre. e il te dirra tote. E issint fist ele».

La scène de la boisson est très minutieusement rendue à Edshult. Observer que la femme de Noé tient une cruche. Cf. pl. 42, nº 6.

Troisième scène. — A gauche: Noé travaille avec une hache. Un ange apparaît à son côté. A droite: Noé parachève l'arche avec des rouettes. La légende raconte que Noé commença par menuiser, mais que son premier coup de hache s'étant fait entendre dans l'univers entier l'ange apparut qui lui reprocha son

imprudence et lui donna des rouettes afin qu'il pût terminer l'arche sans faire de bruit.

Quatrième scène. — Noé entre dans l'arche avec sa famille. Sur le rivage, des animaux.

Cinquième scène. — L'arche flotte sur les eaux. La colombe et le corbeau sont lâchés. Le diable se précipite hors de l'arche par le fond. La légende raconte que Noé, voyant revenir le pigeon s'écria »Benedicite». Le diable alors, sortit par le fond du bateau, laissant sa queue prise dans le trou.

C'est ce fait qui, combiné avec la scène de Noé cherchant à faire entrer sa femme, se retrouve à Villberga. Cf. fig. 55, où il est facile de distinguer la queue prise dans le trou. Le dessin a été fait avant la restauration (1911) des peintures, lors de laquelle par manque de compréhension, la queue fut complètement changée.

Les autres scènes peintes dans »Queen Mary's Psalter» illustrent la description biblique de l'histoire de Noé.

L'histoire apocryphe est encore illustrée dans un autre manuscrit anglais datant du même temps et qui se trouve dans la collection du Earl of Leicester à Holkham Hall[1].

* *
*

Toutefois, il est peu probable que ces représentations de l'histoire apocryphe de Noé aient pris naissance dans la peinture, mais bien plutôt dans l'art dramatique, autrement dit dans les mystères[2]. Au reste, rien ne pouvait s'adapter mieux à la scène du moyen âge que ces motifs burlesques, comme le dialogue entre le diable et la femme de Noé et comme la fuite du diable.

C'est dans les mystères anglais que l'on trouve quelque chose d'analogue à l'histoire de Noé telle que nous avons appris à la connaître dans ce qui précède. C'est évidemment dans la richesse des idées d'origine orientale que le drame anglais a puisé ces motifs.

Nous trouvons des mystères de Noé à Chester[3], Coventry[4], Newcastle[5], Towneley[6] et York[7]. Tous s'écartent par quelque détail du récit biblique. Dans les mystères de Coventry et de Newcastle c'est un ange qui transmet à Noé l'ordre de construire l'arche; à Newcastle l'apparition a lieu pendant le sommeil de Noé, c'est-à-dire comme nous la voyons représentée sur les peintures d'Edshult. »The Newcastle Play», qui était joué par la corporation des constructeurs de navires, reçut la forme que nous lui connaissons, dans l'Angleterre du nord, pendant la première moitié du XVe siècle. C'est de tous les mystères ayant ce même sujet, celui qui contient le plus de détails apocryphes; malheureusement il ne traite que la première partie de l'histoire de Noé (avant le déluge). Nous y voyons que le diable est venu auprès de la femme:

»Deabolus dicat: — — — — — — —

»Have here a drink full good, (iwis),
»That is made of a mightfull main:
»Be he hath drunken a drink of this,
»No longer shall he lain.

»Believe, believe, my own dame dere,
»I may no longer bide;
»To ship when thow shall fayre,
»I shall be by thy side»[1].

Sous l'empire du philtre donné par sa femme, Noé trahit son secret, mais grâce à l'entremise de l'ange, l'arche est pourtant achevée. Cf. pl. 42, nº 6 et fig. 56.

Un trait commun à la plupart de ces mystères est la scène plus ou moins burlesque entre Noé et sa femme à l'occasion de l'embarquement, scène qui était évidemment très populaire. Ce n'est qu'après une opposition opiniâtre, voire même une lutte (à Towneley et à York), que la femme consent à entrer dans l'arche.

De même que, dans »The Newcastle Play» le diable promet à la femme de se tenir à son côté (»by thy side»), nous le voyons dans les peintures d'Edshult et de Villberga. Cf. p. 42, nº 6 et fig. 55.

* *
*

Nous trouvons à Edshult une autre scène de la vie de Noé, mais celle-ci n'a plus rien d'apocryphe. Elle est reproduite sur la pl. 42, nº 8. Mandelgren l'explique en disant que »Noé charpente le bois pour la construction de l'Arche». Cette figure jeune représente-t-elle véritablement Noé? Ce Noé que, dans les autres scènes nous voyons comme un homme âgé et barbu? Non, indiscutablement. Cette peinture doit nous montrer quelqu'un cultivant la vigne de Noé.

Dans la »Bible moralisée»[2] nous voyons effectivement une scène représentant Noé en train de boire tandis qu'un homme jeune et imberbe travaille une vigne avec une pioche. C'est précisément cet épisode qui doit être reproduit sur la pl. 42, nº 8. La figure jeune — probablement un des fils de Noé — travaille un pied de vigne avec une pioche. La partie droite qui fait défaut dans le médaillon d'Edshult représentait sans doute Noé buvant, tel que nous le voyons dans la »Bible moralisée».

* *
*

Ainsi, du même temps, donc nous ne connaissons que dans l'art anglais quelque chose d'analogue à l'histoire apocryphe de Noé telle que nous la

voyons à Edshult. Les pendants littéraires eux-mêmes — hormis en Orient — ne se retrouvent qu'en Angleterre.

Comme je l'ai déjà dit (p. 177) ces circonstances me font supposer que le peintre d'Edshult a subi une influence venue d'Angleterre. Comment cette transmission s'est-elle opérée? Jusqu'à quel point cette influence s'est-elle étendue au style lui-même? Ce sont là des questions auxquelles bien malheureusement il ne nous est pas possible de répondre.

Cul-de-lampe: Fig. 56. Scènes de l'histoire de Noé. Miniature de »Queen Mary's Psalter» (Brit. Mus., Roy. 2 B VII). — D'après G. F. Warner.



CHAPITRE VI

LES SAINTS

SAINT ÉTIENNE, SAINT GILLES, SAINT HALVARD, SAINTE MARGUERITE ET SAINT OLOF

SAINT ÉTIENNE

En Suède, en Danemark, dans les îles Færoé et en Angleterre, on croit assez généralement que Saint Étienne était un des serviteurs d'Hérode[1]. Pendant la nuit de Noël, il aperçoit l'étoile de Bethléhem, il comprend que le Sauveur est né et annonce la nouvelle à Hérode, qui ne consentira à croire les paroles de son serviteur que si le coq rôti servi sur sa table recouvre la vie. A l'instant même le coq s'envole et — suivant une version anglaise — il chante: Christus natus est. Furieux, Hérode fait saisir Étienne, le fait lapider et ordonne le massacre des innocents. Tous ces faits sont représentés à Dädesjö. Cf. pl. 16, nos 11—14.

L'art nous fournit plusieurs représentations de la scène du coq. En outre de Dädesjö, elle existe, en Suède, sur le devant d'autel de Broddetorp actuellement au Musée de Stockholm (fin du XIIe siècle)[2]; sur les fonts baptismaux des églises de Stånga et de När (XIIe siècle)[3] et sur un relief de la cathédrale de Skara (XIIe siècle)[4]. En Danemark, nous la trouvons sur un devant d'autel de Lögum actuellement au Musée de Copenhague (XIVe siècle)[5]. Sur le devant d'autel de Flaavær, au Musée de Bergen (XIIe siècle), nous voyons Hérode assistant au supplice de Saint Étienne[6]; c'est donc évidemment une illustration de la version de la légende de Saint Étienne dont nous avons parlé plus haut.

Au point de vue théologique, il n'y a rien d'extraordinaire à ce que la fête de Saint Étienne soit comprise dans le cycle de Noël; d'autant moins qu'il existe un rapport intime entre les différents événements de cette période de fêtes. »L'Église a voulu réunir autour du berceau de Jésus-Christ les enfants sans tache et le diacre protomartyre qui, les premiers, versèrent leur sang pour la foi» (Mâle). Dans un sermon norvégien pour la fête de Saint Étienne, qui date du moyen

âge et traite particulièrement de la relation entre la fête de Noël et celle de Saint Étienne, nous lisons: »Hier Jésus fut enveloppé dans ses langes et aujourd'hui Saint Étienne revêt ses vêtements immortels... Hier le Christ est né sur la terre, pour qu'aujourd'hui Saint Étienne naisse dans le ciel«[1].

Cependant, pour l'imagination populaire, il fallait que la relation entre la Saint Étienne et les évènements qui ont accompagné la naissance du Christ eussent une cause plus facile à comprendre. On la trouva en faisant de Saint Étienne le serviteur d'Hérode. Admettre que le cruel roi aurait fait lapider Saint Étienne lorsque celui-ci lui annonça la naissance du Christ serait aussi naturel que d'accepter que le martyre de Saint Étienne ait été suivi de celui des enfants.

Mais, dans le récit mentionné plus haut, il est un trait qui ne s'explique pas aussi aisément, c'est l'épisode du coq.

Nous avons déjà vu que l'histoire de Saint Étienne, d'Hérode et du coq se retrouve en Suède, en Danemark, dans les îles Færoé et en Angleterre. Comme l'ont montré S. Grundtvig[2] et M. James[3], le motif du coq apparaît aussi dans d'autres légendes. Sa présence dans quelques versions de l'évangile de Nicodème est d'un intérêt spécial. Là, il est inséré dans l'histoire de Judas Iscariote et de sa femme (ou mère). Nous apprenons aussi que c'est le même coq qui joua un rôle si important dans le reniement de Saint Pierre. Le motif du coq rapproché de Judas se trouve aussi dans la littérature abyssinienne. Il existe ainsi un document éthiopien (non imprimé) qui contient »le livre du coq[4]».

Dans l'opinion de M. James, le motif a son origine dans le reniement de Saint Pierre tel que nous le voyons dans la Bible. De là, il a passé dans l'histoire de Judas Iscariote et enfin dans l'histoire d'Hérode. Il nous demeure à découvrir comment et où s'est faite cette dernière transmission. Une chose demeure certaine, c'est qu'elle ne s'est pas produite en Scandinavie. Mais, comme l'histoire de Saint Étienne, d'Hérode et du coq, n'est connue qu'en Suède, en Danemark, dans les îles Færoé et en Angleterre et comme de plus elle se trouve dans la littérature anglaise dès le XIVe et le XVe siècle[5], je suppose que le motif dans la forme que nous lui connaissons est venu d'Angleterre en Scandinavie. Il est peu probable que le relief de Skara soit ultérieur au XIIe siècle, par conséquent ce doit être au plus tard vers ce temps-là que le motif est arrivé dans notre pays. Cette transmission en elle-même n'a rien d'absurde. Je rappelle que l'histoire de Noé, telle que nous la rencontrons à Edshult, présente un phénomène semblable.

Ce qui est curieux c'est qu'une chanson populaire suédoise dise textuellement que »Saint Étienne est venu d'Angleterre»[6].

* *
*

En Suède et en Danemark, Saint Étienne, en tant que serviteur d'Hérode, a une charge spéciale: il est valet d'écurie, et c'est en menant ses chevaux à l'abreu-

voir qu'il aperçoit l'étoile. C'est cette forme qu'a revêtue la tradition à Dädesjö. Cf. pl. 16, nº 10.

La relation entre Saint Étienne et les chevaux a des racines profondes. Elle vient, comme l'a signalé Sven Grundtvig[1], de l'ancien usage germain d'avoir des courses et autres jeux équestres à l'occasion des fêtes du solstice d'hiver. Comme la fête de Saint Étienne est célébrée le 26 Décembre dans l'église chrétienne et comme c'était précisément à cette saison qu'avaient lieu les courses, Saint Étienne fut peu à peu considéré par les peuples germains comme le patron des chevaux; en cette qualité il succède au dieu des Germains, Frey.

C'est cette conception de Saint Étienne patron des chevaux qui dans les pays scandinaves où les courses du lendemain de Noël sont restées en usage pendant longtemps dans les temps chrétiens, s'est trouvée combinée avec l'idée de Saint Étienne serviteur d'Hérode; et le saint est devenu le valet d'écurie d'Hérode.

A ma connaissance, cependant, c'est seulement en Suède que l'idée de Saint Étienne en tant que patron des chevaux et valet d'écurie se reflète dans les arts. En plus de Dädesjö nous trouvons également Saint Étienne avec ses chevaux sur un relief dans la cathédrale d'Upsal datant du milieu du XIVe siècle. Il est représenté à cheval, invoquant l'étoile, tandis que trois chevaux en liberté courent à ses côtés[2]. Sur un rétable de la fin du XVe siècle qui orne l'église de Flistad, Östergötland, nous voyons le saint à cheval, en costume de diacre, tenant dans sa main trois pierres[3].

Je crois donc que l'histoire de Saint Étienne, d'Hérode et du coq nous est venue d'Angleterre tout au commencement du moyen âge. Par contre, le motif de Saint Étienne patron des chevaux est indiscutablement d'origine indigène. La combinaison de ces deux motifs a donné naissance à la représentation de Saint Étienne comme valet d'écurie d'Hérode. Nulle part dans l'art son histoire n'est aussi détaillée que dans les peintures de Dädesjö.

SAINT GILLES

Dans le Chapitre premier du Livre premier, j'ai interprété les peintures du devant d'autel de Tingelstad I comme étant l'illustration de la légende de Saint Gilles. Il semble à peu près indiscutable que cette interprétation est exacte. Les éléments principaux: le cerf, qui se réfugie auprès de l'ermite blessé, Charlemagne venant voir l'ermite qui prie pour lui, sont trop clairement représentés pour qu'aucun doute puisse s'élever quant au sujet.

Deux détails cependant ne concordent pas avec les versions de la légende de Saint Gilles qui me sont connues. Le premier est la présence d'un cerf au



FIG. 57. COFFRE DE L'ÉGLISE DE RYDAHOLM AVEC UNE SCÈNE DE L'HISTOIRE DE CHARLEMAGNE ET DE SAINT GILLES. — MUSÉE DE STOCKHOLM.

lieu de la biche dont parle la légende. L'erreur est néanmoins explicable. D'une part, pour le véritable sens de la légende, il importe peu que ce soit un cerf ou une biche. De plus le cerf et ses bois jouaient un rôle important dans l'imagination populaire scandinave[1].

Le second trait par lequel le tableau s'écarte de la légende est, à Tingelstad I, l'absence de la missive que l'ange déposa sur l'autel et qui contenait le pardon de Dieu pour le péché mortel du roi. Au lieu de cela, la main bénissante de Dieu nous fait comprendre que la prière a été entendue.

Le motif de Saint Gilles priant Dieu pour Charlemagne se présente aussi dans l'art français, entre autres sur le célèbre vitrail de Charlemagne et dans une des voussures du portail de droite du porche méridional de la cathédrale de Chartres et enfin sur la châsse d'Aix-la-Chapelle[2].

Comme le fait remarquer M. Mâle, la présence de Charlemagne dans la légende de Saint Gilles n'est qu'un accessoire. »La légende latine parle, non de Charlemagne, mais d'un roi nommé Carolus, qui est peut-être Charles Martel. De bonne heure cependant, la poésie populaire fit de Charlemagne le héros de la légende»[3].

Il y avait dans cette histoire de Charlemagne et de Saint Gilles un motif qui, plus que tout autre, flattait l'imagination, était facile à saisir et s'adaptait admirablement à la représentation, c'était la chasse.

»Legenda aurea» raconte que le roi, l'évêque et un grand nombre de chasseurs[4] étant en chasse, un des seigneurs lança une flèche qui manqua son but, la biche, et vint frapper Saint Gilles en prière pour l'animal qui fut sauvé. Dans les représentations artistiques, de tous les chasseurs il ne resta que Charlemagne.

Nous possédons en Suède deux œuvres dans lesquelles je vois la chasse de Charlemagne. Ce sont les coffres en bois ornés de fer forgé qui, des églises de



FIG. 58. COFFRE DE L'ÉGLISE DE VOXTORP AVEC UNE SCÈNE DE L'HISTOIRE DE CHARLEMAGNE ET DE SAINT GILLES. — MUSÉE DE STOCKHOLM.

Rydaholm et de Voxtorp en Småland, sont arrivés au Musée de Stockholm. Cf. fig. 57 et 58. Le premier nous montre Charlemagne chassant dans un bois; il porte sur la tête une coiffure pointue et souffle dans un cor. Derrière lui, son cheval, son faucon et deux chiens. Devant lui, la biche allaitant un petit bouc et devant celle-là, Saint Gilles, un capuchon sur la tête, en prière. Le coffre de Voxtorp est du même maître. Charlemagne y porte une couronne: la biche est remplacée par un cerf comme sur le tableau de Tingelstad I. Le saint ne semble pas être en prière, il est tourné vers le chasseur et fait un geste du bras droit.

Il peut paraître hardi d'interpréter cette scène comme la chasse de Charlemagne, mais il faut se rappeler ce fait particulier que dans la partie de la province de Småland où sont situées les deux églises — pour préciser, les »härad» de Västbo, Östbo, Sunnerbo, Njudung, Vedbo et Tveta — on payait, ainsi que je l'ai mentionné dans l'Introduction, un impôt ou cotisation qui était envoyé à Saint-Gilles en Languedoc. En 1271, nous voyons que cet impôt avait été perçu »ab antiquo» [1]. Toutefois, cette même année, le roi Valdemar décréta que l'argent ne serait plus envoyé en France. Une des raisons de cette décision c'est qu'il arrivait souvent que des brigands s'emparaient de l'argent. Dorénavant, il dut être consacré à l'érection d'un autel à Saint Gilles dans la cathédrale de Linköping, et à faire dire des messes sur cet autel. Il est vrai que cette ordonnance du roi Valdemar concerne en particulier les habitants de Östbo et de Västbo [2], mais certains témoignages ultérieurs nous apprennent que la décision s'appliquait également aux autres »härad» [3]. En 1349, nous voyons que tous les »härad» mentionnés sont tenus de payer l'impôt de de Saint Gilles à la cathédrale de Linköping [4].

Dans l'Introduction, j'ai déjà dit que le couvent des cisterciens de Nydala, fondé par des moines français, était au centre de la région où se payait l'impôt

de Saint Gilles. Il ne me paraît pas impossible que les cisterciens aient introduit le motif de Saint Gilles.

Cette école de forgeurs nous montre un autre motif français: sur un coffre de l'église de Ryssby, située dans la même région de la province Småland, coffre qui est actuellement au Musée de Stockholm, nous trouvons une image de la conversion de Saint Hubert[1].

Dans le voisinage immédiat du couvent des cisterciens d'Alvastra, province Östergötland, l'église de Rogslösa possède une porte avec ferrures qui, ainsi que l'a signalé M. Romdahl[2], a été exécutée par le même maître que les coffres de Rydaholm et de Voxtorp; sur cette porte également nous voyons la chasse de Charlemagne, toutefois dans cette scène le gibier est un cerf et il n'y a point de Saint Gilles[3]. Étant donné que ces trois œuvres du même maître se trouvaient dans des églises avoisinant les couvents de cisterciens d'Alvastra et de Nydala — assez éloignés l'un de l'autre — et que, de plus, elles représentent toutes trois un motif français, je suis porté à croire qu'elles ont été exécutées par un convers de l'ordre des cisterciens, d'après les indications d'un moine. Dans ce cas, le maître aurait séjourné tantôt dans l'un des couvents, tantôt dans l'autre, ce qui en soi n'a rien d'impossible.

Par contre je ne puis partager l'avis de M. Romdahl lorsqu'il dit que ces fers forgés ont dû être copiés sur des modèles étrangers, fondus en bronze. Au contraire, le caractère scandinave de leur technique est aussi accusé que possible. Le maître — en admettant même que ce fût un frère lai — était indiscutablement un indigène.

* *
*

Les illustrations de la vie de Saint Gilles dont nous venons de parler sont fort intéressantes car, à ma connaissance, le moyen âge, dans les pays scandinaves, ne nous en a pas laissé d'autres. Cependant l'histoire de Saint Gilles semble avoir été assez connue en Suède et en Norvège. Pendant l'époque que nous étudions, la légende fut traduite et en suédois[4] et en norvégien[5].

L'histoire de Charlemagne existait également alors en suédois[6] et en norvégien[7].

Le culte de Saint Gilles était très répandu en Europe. On compte en Angleterre jusqu'à 162 églises qui lui étaient consacrées[8]. Dix-huit communes de France et de Belgique portent son nom[9]. La plus connue est Saint-Gilles en Languedoc, avec sa célèbre église qui, pendant le moyen âge, était un lieu de pèlerinage très fréquenté.

Ainsi »Iliansvegr» (route de Saint Gilles) est mentionné dans la littérature islandaise comme une des routes ordinaires des pèlerins se rendant à Rome[10].

Un des hommes les plus connus ayant fait le pèlerinage de Saint Gilles est le chef islandais Hrafn Sveinbjarnarsonar (mort en 1213). On raconte de lui qu'il

»partit pour le sud sur les mers et se rendit à Saint Gilles dans 'Ilansborg' (château fort de Saint Gilles, c'est-à-dire Saint-Gilles en Languedoc) et qu'en y arrivant il se rappela — ce que tout le monde raconte — que Dieu pour les mérites de Saint Gilles, exauce une prière de chacune des personnes qui viennent à Saint Gilles, prière qui est celle qui tient le plus au cœur du suppliant»[1].

En Suède, il existait autrefois à Enköping[2], à Söderköping et à Västerås des églises consacrées à Saint »Ilian» (Saint Gilles). Il semble que celle de Bläåker, en Uppland, lui ait été également dédiée[3]. En 1131 l'autel de droite dans la crypte de la cathédrale de Lund fut consacré à Saint Blaise et Saint Gilles[4].

* *
*

La question du rôle que joua la figure de Saint Gilles dans l'imagination populaire — question qui est importante pour bien comprendre les représentations artistiques de sa légende — mériterait une étude que je ne suis pas à même d'entreprendre ici. Il n'est point impossible que derrière la représentation de la chasse de Charlemagne et de sa rencontre avec le saint, il se cache des réminiscences plus anciennes encore. On pourrait être tenté de penser qu'il s'agit ici de Théodoric le Grand et de sa chasse. D'ailleurs, suivant une tradition, le roi qui apparaît dans la légende de Saint Gilles était précisément Théodoric[5]. L'idée de Saint Hubert a pu, elle aussi, entrer dans la formation du motif de la chasse. Dans tous les cas, il est singulier de voir dans un récit qu'un abbé Théodoric (!) du monastère de Saint Hubert dans les Ardennes fit construire au XIe siècle une église qui fut consacrée à Saint Gilles, auprès du monastère, et que pour cette église il sollicita des reliques du saint[6].

SAINT HALVARD

Nous possédons une version latine et une version norvégienne de la légende de Saint Halvard. La première existe en deux rédactions; de la seconde, il ne reste que quelques fragments (le commencement et la fin). Suivant la version latine la légende est la suivante.

Halvard Vedbjörnssön était fils d'un riche paysan qui habitait non loin de la ville de Drammen, dans la Norvège méridionale. Sa mère avait des liens de parenté assez proche avec la famille royale.

Un jour, au moment où Halvard se disposait à entrer dans un bateau à rames pour traverser le lac de Drammen, une femme enceinte, poursuivie par trois hommes, accourut vers lui et le conjura de l'emmener dans son bateau, ce à quoi Halvard consentit. Les hommes suivirent dans un autre bateau. Comme, malgré leurs

sommations réitérées, Halvard ne voulait pas leur livrer la femme qu'ils accusaient de vol, un des hommes lança sur Halvard une flèche dont le coup fut mortel. Ils tuèrent ensuite la femme et jetèrent dans le lac le corps de Halvard une meule de moulin au cou. A quelque temps de là on trouva le corps flottant sur l'eau, la meule au cou. Le corps et la meule furent plus tard transportés en procession solennelle à Oslo (actuellement Christiania).

L'histoire nous apprend que ceci se passait en 1043[1].

Au nombre des peintures de Vang nous trouvons la seule série existant des représentations de cette légende. Cf. p. 78 et pl. 11. Les hommes qui suivent la femme sur le rivage, le saint et la femme dans le bateau, le corps jeté à l'eau une meule de moulin au cou, enfin la procession, tout s'y trouve représenté.

Toutefois, nous voyons dans ces tableaux deux détails dont la version latine ne parle pas. L'un d'eux est un arbre au feuillage touffu, à droite, sur le rivage. En soi, cela ne semble mériter aucune attention et l'on peut supposer que cet arbre est placé là pour séparer deux scènes. Il faut observer cependant que nulle part ailleurs dans les peintures de Vang un arbre n'a été employé dans ce but.

Mais nous voyons dans la version norvégienne le récit d'un grand miracle: »les rameaux et les filets formés de rameaux», avec lesquels on ramena le corps dans le lac, »fleurirent longtemps après». C'est là évidemment ce que représente l'arbre en fleurs.

Comme l'a signalé M. Paasche[2], ces peintures offrent un second détail inconnu de la version latine: Halvard, debout dans le bateau, tient, en guise de bouclier, le plancher mobile (»tilja», en norvégien) du bateau, pour se protéger contre les flèches[3]. »Heilagra Manna Drápa», poème islandais du XIVe siècle[4], dit texttuellement de Saint Halvard: «des méchants hommes tirent immédiatement du rivage avec des arcs; contre leur flèche il leva la 'tilja', mais la flèche transperça l'homme».

Le poème islandais paraît plutôt concorder avec la version norvégienne de la légende dont nous ne possédons plus que quelques fragments. Ainsi que l'a démontré M. Paasche[5], le peintre de Vang semble avoir suivi la forme norvégienne de la légende et non la forme latine. La présence de l'arbre en fleurs concourt à affermir cette opinion. Nous le retrouvons aussi bien à Vang que dans ce qui nous reste de la version norvégienne; par contre, la légende latine n'en fait pas mention.

SAINTE MARGUERITE

Les illustrations très détaillées de la légende de Sainte Marguerite que nous voyons à Torpe concordent, sur l'ensemble avec le récit que nous donne »Legenda

aurea»[1]. Néanmoins nous y trouvons quelques traits que ne mentionne pas Jacques de Voragine: à côté de la scène représentant la sainte plongée dans une cuve d'eau, une autre nous montre Marguerite agenouillée en prière; la main de Dieu et la colombe sont visibles au-dessus d'elle. Ceci se rapporte indiscutablement à un épisode mentionné dans une des deux versions suédoises[2] et dans la version norvégienne[3] de la légende, mais ignoré de l'auteur de »Legenda aurea». Suivant les premières, au moment où Marguerite fut plongée dans la cuve, elle demanda à Dieu de la sauver; une voix se fit alors entendre dans le ciel et l'on vit descendre le Saint Esprit sous la forme d'une colombe.

Il faut remarquer qu'à Torpe il y a deux scènes de flagellation. Dans la première, la sainte est suppliciée avec des verges, dans la seconde, avec des balles. »Legenda aurea» ne parle que d'une flagellation, mais appuie sur ce fait que la sainte fut flagellée »d'abord avec une verge de bois et ensuite avec une verge de fer». A Torpe, par conséquent, ces deux phases du même événement sont distinctes. Le maître y a encore accentué la souffrance en plaçant dans la deuxième scène un bourreau qui verse un seau d'eau (?) bouillante sur le tronc découvert de la sainte[4].

Pour la scène où le diable se saisit de l'âme d'Olybrius, je n'ai trouvé aucun équivalent littéraire. Mais le motif en lui-même, le châtiment du méchant, est trop commun pour nécessiter aucune explication.

Il n'existe non plus rien d'analogue à ces représentations dans les œuvres artistiques de la même époque. Elles ne se trouvent pas même dans la série des quatorze scènes de la vie de Sainte Marguerite dans »Queen Mary's Psalter»[5].

Selon M. Fett[6], la légende de Sainte Marguerite était représentée sur le devant d'autel de Hevne (Norvège), qui n'existe plus.

La remarquable suite de Sainte Marguerite que nous voyons à Hackås en Suède — cf. p. 97—98 et pl. 15 — est en tous points conforme à la description donnée dans »Legenda aurea».

SAINT OLOF

Saint Olof, roi de Norvège, mort sur le champ de bataille de Stiklestad en 1030, est sans contredit le saint dont le culte est le plus répandu dans les pays scandinaves.

Son histoire — le mot légende ne convient pas ici — existe en plusieurs versions. La plus connue est celle que nous a laissée Snorre Sturlason, le célèbre historien islandais, et que je suivrai dans cette étude.

Outre quelques figures isolées de Saint Olof, nous possédons, parmi les pein-

tures traitées dans cet ouvrage, trois œuvres représentant des scènes tirées de son histoire. La plus considérable est le devant d'autel de Holtaalen (?). Cf. p. 46—47 et pl. 25.

En bas, à gauche, nous voyons le roi remettant avant la bataille de Stiklestad une grosse somme d'argent à un paysan[1] en lui disant: »Cet argent sera donné pour l'âme de ceux qui sont avec les paysans (c.-à-d. les ennemis du roi) sur le champ de bataille et qui seront tués par les armes de nos soldats; mais les hommes qui nous suivent au combat et y trouvent la mort — nous (sic) serons tous sauvés».

La scène qui est en haut, à gauche, représente le rêve étrange qu'eut le saint avant le combat. Il repose, la tête appuyée sur la poitrine de son ami Finn Arnessön. En rêve, le roi voit »une haute échelle sur laquelle il montait si haut dans les airs que le ciel s'ouvrait, et l'échelle arrivait jusque là. 'J'étais arrivé à la dernière marche quand tu (c.-à-d. Finn) m'as éveillé', dit le roi».

En bas, à droite, nous voyons la mort du roi, le 29 Juillet 1030. Il est tombé contre une pierre. Torsten Knarresmed le frappe de sa hache sur le genou droit[2]. Tore Hund, reconnaissable à son célèbre vêtement de peau de renne, lui enfonce un javelot dans la poitrine et Kalv lui coupe la gorge avec son épée.

Enfin, en haut, à droite, le tableau nous montre comment le corps du roi, après avoir séjourné un an en terre, fut mis solennement dans un cercueil et déposé au-dessus de l'autel, dans l'église de Saint Clément à Nidaros (Trondhjem).

* *
*

Deux des scènes représentées sur le devant d'autel de Kaupanger sont tirées de la vie de Saint Olof. Cf. p. 48—49 et fig. 9. En haut, à droite, la mort du roi. Au-dessous — comme l'ont démontré MM. Bendixen[3] et Wallem[4] — un des miracles du saint: Deux frères attaquèrent et maltraitèrent de mille manières un prêtre qu'ils soupçonnaient d'avoir avec leur sœur des rapports coupables; le prêtre implora le secours de Saint Olof qui, pendant la nuit vint auprès de lui et guérit toutes ses blessures. M. Wallem a signalé en outre que ce miracle est aussi représenté sur un petit diptyque du XVe siècle qui est au Musée de Copenhague et qui a appartenu, dit on, au roi Christian I. Une autre illustration du même miracle se trouve sur un rétable du XIIIe siècle, dans l'église de Sjösås, province de Småland, en Suède. Cf. fig. 59. La scène montre comment les deux frères »ouvrirent la bouche (c.-à-d. du prêtre), tirèrent la langue et la coupèrent» (Snorre).

* *
*

Enfin, nous possédons une image du martyre de Saint Olof peinte sur le devant d'autel d'Aardal I. Cf. p. 33—34 et pl. 26. Le roi couronné, assis en majesté sur un trône, tient le globe royal. Deux des assassins — Torsten Knarre-

smed et Tore Hund — sont visibles. Nous avons ici une intéressante modification du motif historique: le roi Olof est déjà Saint Olof. Ses bourreaux ne sont que des accessoires qui servent uniquement à faire ressortir la sainteté à laquelle est élevée la figure principale.

Cul-de-lampe: Fig. 59. Un miracle de Saint Olof. Fragment d'un rétable de l'église de Sjösås.



CONCLUSION

LE CARACTÈRE NATIONAL DANS LA CRÉATION ARTISTIQUE DE NOS MAÎTRES. — LA FIN DE LA PEINTURE GOTHIQUE EN SUÈDE ET EN NORVÈGE

Arrivés au terme de ce travail, il nous reste à voir dans quelle mesure nous sommes parvenus à répondre à la question que nous avions posée, dans la Préface, comme base de notre étude: Quelle a été, dans l'apparition et le développement de la peinture gothique en Suède et en Norvège, l'action des deux pays prépondérants dans la formation du style gothique, la France et l'Angleterre?

Pour tout ce qui concerne le style, je renvoie le lecteur aux résultats synthétisés dans le Livre deuxième. Quant à l'iconographie, je suis prêt à reconnaître que, pour quelques cas seulement j'ai pu, dans le Livre troisième, arriver à un résultat positif, comme par exemple pour l'histoire de Noé, celles de Saint Étienne et de Saint Gilles — qui me paraissent trahir une influence directe exercée par l'Angleterre et par la France. Donc, bien que la plupart de mes études sur l'iconographie ne répondent pas exactement à mon objectif, je les ai néanmoins fait entrer dans ce travail, d'abord à cause de l'importance qu'elles peuvent avoir en elles-mêmes pour l'histoire de l'art et de la littérature dans les pays scandinaves, ensuite — et surtout — avec la pensée que quelques-unes d'entre elles pourront plus tard concourir à élucider la question de nos relations avec l'Europe occidentale. Il en sera sans doute ainsi entre autres, des scènes représentant les miracles de Notre Dame.

Deux questions me semblent mériter un examen particulier dans la Conclusion. L'une est le rôle qu'a eu la nationalité de nos maîtres dans leur création artistique. L'autre concerne les causes de la fin de la peinture gothique dans nos pays et les phénomènes qui s'y rattachent.

LE CARACTÈRE NATIONAL DANS LA CRÉATION ARTISTIQUE DE NOS MAÎTRES

L'étude du caractère national de la peinture gothique en Suède et en Norvège devrait, pour être satisfaisante, s'étendre à tous les beaux-arts, à la littérature et aux autres faces de l'histoire de la culture. Le cadre de ce travail ne nous permet

naturellement pas d'entreprendre une exploration aussi vaste; nous avons voulu, avant tout, analyser les influences étrangères. Néanmoins, dans la Conclusion, je ne peux m'abstenir de chercher à donner une caractéristique rapide du rôle que la nationalité de nos maîtres a eu dans leur production — rôle qui affecte plusieurs manifestations: la forme même des figures et des ornements; le style en tant qu'expression de l'idée; enfin le sujet tel qu'il apparaît au point de vue iconographique.

* *
*

Si nous nous attachons aux formes en elles-mêmes, nous constatons qu'un des traits les plus frappants de notre peinture est la tendance à la stylisation. Une comparaison avec les œuvres étrangères, dont le style se reflète dans la production de nos maîtres, montre jusqu'où nous a conduits cette tendance à la stylisation. Nous remarquons clairement aussi qu'elle est plus forte dans la mesure exacte où les relations avec les sources étrangères deviennent moins directes. A cet égard, rien ne peut être plus significatif qu'un rapprochement entre le Maître de la Majesté et le Maître de Torpe. Comparer les pl. 1—3 avec les pl. 8—10. Comme nous l'avons déjà vu, le rapport stylistique ne saurait être nié, et pourtant quelle différence! L'exécution des plis en particulier dans les costumes des apôtres, à Torpe, montre la force de cette stylisation.

Beaucoup plus tard, nous rencontrons à Råda un phénomène analogue. Quelques motifs de draperies adoptés et sans cesse reproduits — cf. fig. 40 — auraient difficilement été conçus par un Français ou par un Anglais. L'étude des pl. 32—38 et de la pl. 49 fait comprendre cette caractéristique étrange.

Cette tendance des maîtres scandinaves à la stylisation n'est point le reflet d'une inclination passagère: elle trahit l'ancien goût germain. De même que, pendant les temps païens, cette inclination cherchait et trouvait son expression dans l'ornementation, nous rencontrons pendant l'époque gothique un phénomène semblable dans la richesse ornementale des bordures qui séparent les zones des peintures dans les églises. Il serait sans doute difficile de trouver parmi les peintures monumentales de l'étranger une ornementation aussi riche et aussi élégante que celle que nous admirons dans les peintures de Råda, de Björsäter et d'Edshult. La bordure avec les doubles palmettes d'acanthe dans des encadrements ronds, à Råda — cf. pl. 38 — appartient indiscutablement à ce que l'art a produit de plus parfait.

Mais la richesse et la haute valeur artistique de l'ornementation ne sont pas seules à nous frapper. Nous remarquons aussi ce fait singulier que cette ornementation, purement romane quant à son caractère fondamental, peut, comme à Råda et à Björsäter, apparaître à côté d'un style de figures appartenant au gothique développé. Ceci montre, d'une part, combien, en réalité, les artistes scandinaves étaient peu imbus du principe gothique, de l'autre, quelle était la force vitale

de l'ornementation romane, c'est-à-dire de l'ornementation antique originaire. Le style gothique ne possédait pas des guirlandes qui répondaient au goût de nos maîtres pour l'ornementation en formes déterminées, s'adaptant bien aux bordures exigées dans les peintures murales; c'est pourquoi les formes de décoration romane ont survécu pour ainsi dire intactes presque jusqu'à nos jours, principalement dans le style rustique du nord de la Scandinavie et en Islande.

* *
*

Ce ne sont pas uniquement les formes en elles-mêmes qui ont accusé le caractère de l'âme nationale, mais tout autant le style en tant qu'expression de l'idée. L'homme des longs hivers dans les sombres forêts contemple l'existence avec d'autres yeux que son frère du sud. La gravité profonde, le pathos imagé, l'ensemble saisissant bien que gauche parfois, sont l'expression vraie de notre caractère. Rappelons-nous seulement les apôtres sur le devant d'autel de Hitterdal, les scènes représentant les miracles de Notre Dame et l'histoire de la Passion sur les tableaux de Dale I et de Nes II, le Baiser de Judas et le Festin d'Hérode à Aal et à Dädesjö et avant tout les peintures de Torpe dans leur ensemble. Ce sont précisément ces qualités qui font de ces peintres des narrateurs incomparables. Je ne peux passer sous silence la frappante analogie que nous offre à cet égard la littérature. La prose épique norvégienne, telle que nous la rencontrons dans les représentations historiques et légendaires du XIII[e] siècle appartient à l'art narratif le plus parfait qu'aucune littérature ait enfanté.

Les matériaux très mal conservés — surtout en Suède — ne nous permettent pas de tirer de conclusion précise au sujet des divergences existant à cette époque entre les tempéraments artistiques suédois et norvégiens, divergences qui existaient évidemment alors comme aujourd'hui. Si, à l'aide de notre connaissance des contrastes de caractère dans les deux nations, nous cherchions dans la peinture gothique des manifestations typiques des génies différents, je n'hésiterais pas à choisir comme exemple les peintures de Torpe et celles de Råda, malgré les disparités dans le mode d'expression que comporte en elle-même la différence d'âge de ces peintures. L'énergie des formes vivantes mais lourdes trahit le maître norvégien. Dans les peintures suédoises, nous sentons un souffle de lyrisme dans des formes élégantes mais trop placides. Le contraste comporte une exagération, mais voile néanmoins une profonde vérité psychologique.

* *
*

Dans la forme donnée aux scènes représentées il arrive souvent que les artistes scandinaves ont également au point de vue iconographique une position indépendante, bien qu'il soit difficile de déterminer avec quelque exactitude ce qui leur revient en propre à cet égard. Il est évident que c'est à eux que l'on doit la forme donnée aux légendes des saints purement scandinaves, mais, en ce qui concerne les

trésors iconographiques de l'église, nous trouvons que nos maîtres n'ont pas toujours été les fidèles interprètes de la tradition chrétienne.

Il existe des représentations auxquelles nous trouvons, il est vrai, des équivalents dans la littérature étrangère, mais peu ou même point du tout dans l'art. Le Livre troisième nous fournit quelques exemples de cette nature. Dans quelques cas appartenant à ce groupe, nous devons sans doute voir la représentation libre des modèles littéraires empruntés par nos artistes. La difficulté d'établir pour chaque cas particulier si ce travail a été fait sans modèles étrangers est naturellement grande, vu le nombre des œuvres d'art venues des pays d'outre-mer et particulièrement des manuscrits enluminés qui ont été perdus.

Les images pour lesquelles les équivalents littéraires ne se retrouvent que dans les pays scandinaves offrent pour nous plus d'intérêt que les autres. Telles sont — abstraction faite des représentations des saints du pays, Saint Halvard, Saint Olof et Sainte Sunniva — les scènes représentant Saint Étienne comme valet d'écurie (Dädesjö) et la prière de Sainte Marguerite (Torpe), ainsi que le »ciel de verre» (Nedstryn).

Enfin, il existe certains détails pour lesquels, à ma connaissance, les analogies font entièrement défaut. Par exemple la représentation de Sainte Marguerite inondée d'eau(?) bouillante (Torpe), du sein d'Abraham représenté par Moïse (Vang) et de la Vierge au glaive, dans l'Ascension (Eid).

* *
*

Comme nous l'avons déjà signalé dans la Préface, la peinture gothique en Suède et en Norvège est un art secondaire en ce sens que nos maîtres n'ont pu créer à proprement parler des trésors de style d'une portée décisive pour l'histoire du développement de l'art. Nous avons vu dans le Livre deuxième comment, pendant cette période, chaque nouvelle modification importante du style dans nos pays peut et, selon moi, doit être expliquée, non pas comme étant le résultat d'un processus intérieur indépendant, mais comme provoquée par une impulsion étrangère. Nous ne trouvons pas, dans le développement de cet art, la filiation logique intérieure qu'offrent par exemple la peinture française et la peinture anglaise à la même époque. L'originalité et la grandeur de nos peintres résultent plutôt de l'ordonnance des formes et des idées étrangères adoptées et transformées, auxquelles ils communiquèrent, avec un charme indéfinissable, l'essence même de notre propre nature.

LA FIN DE LA PEINTURE GOTHIQUE EN SUÈDE ET EN NORVÈGE

Nous avons jusqu'ici étudié deux facteurs fondamentaux pour la peinture gothique en Suède et en Norvège: les influences française et anglaise, le caractère national

de nos maîtres. Ces deux facteurs suffisent pour expliquer l'apparition et le développement de la peinture gothique en Norvège, mais en Suède nous en trouvons un troisième: l'influence allemande. Les relations des pays scandinaves avec l'Allemagne ayant joué le rôle principal dans le dernier acte de la peinture gothique en Suède et Norvège, il me semble nécessaire d'en donner ici un bref aperçu.

* * *

Depuis l'introduction du christianisme, la Suède avait toujours reçu de fortes impulsions artistiques de l'Allemagne. A côté des peintures romanes, portant une empreinte française nous en voyons d'autres, dont le caractère est manifestement allemand. Pendant l'époque du style gothique, on trouve de bonne heure des peintures murales d'un cachet purement allemand du nord, surtout dans les églises en briques qui, vers la fin du XIIIe siècle, étaient en construction ou déjà terminées dans les villes des régions avoisinant le lac Mälaren: la cathédrale de Strengnäs, l'église des dominicains de Sigtuna et l'église des franciscains de Stockholm. Toutes sont ornées d'importantes peintures décoratives datant d'environ 1300. Vers cette même époque — entre 1250 et 1350 — l'île de Gottland et la Scanie possèdent des écoles de peinture dans lesquelles nous constatons de même un rapport évident avec l'art de l'Allemagne du nord.

Les autres peintures suédoises décrites ici — Björsäter, Dädesjö, Edshult et Råda — n'ont rien de ce style. Le contraste est grand et au point de vue stylistique et en ce qui concerne l'ornementation. Dans les peintures ayant subi l'influence de l'Allemagne du nord, nous ne trouvons guère d'analogie avec l'ornementation immuable et élégante, de formes purement romanes que nous rencontrons à Råda et à Björsäter.

Ainsi que je l'ai déjà signalé en 1911[1], la peinture gothique de la Suède trahit sur l'ensemble deux influences absolument indépendantes l'une de l'autre: l'influence franco-anglaise et l'influence allemande du nord[2]. La situation géographique des églises où se trouvent nos peintures gothiques démontre la justesse de cette appréciation. Les écoles de peinture influencées par l'Angleterre et par la France avaient leur centre d'action dans l'intérieur du pays (Björsäter, Edshult et Råda); les autres, dans le bassin du Mälaren, dans l'île de Gottland et la Scanie, c'est-à-dire dans les régions qui étaient en communications suivies avec le nord de l'Allemagne.

L'ornementation romane que l'on remarque parfois à côté de figures de style gothique dans la première catégorie mentionnée indique évidemment que le peintre édifiait sur une tradition indigène ancienne, en d'autres termes qu'il était suédois — supposition que j'ai déjà émise plus haut[3].

Dans la seconde catégorie, il est douteux que les artistes fussent indigènes.

A en juger sur ce que l'on sait de la Suède au XVe siècle, les maîtres qui ornaient les voûtes et les murs maçonnés des églises étaient fréquemment des Allemands.

Nous n'avons aucune raison de croire qu'il se soit produit aucun arrêt dans le développement de la peinture soumise à l'influence de l'Allemagne. Par contre, dans les œuvres appartenant à la première catégorie, à partir de l'époque où les peintures de Björsäter ont été exécutées (environ 1360), on ne perçoit plus d'influence française ou anglaise. Nous avons vu dans le Livre deuxième que c'est vers ce moment-là, ou peut-être un peu avant, que l'on perd toute trace de la peinture norvégienne. Sur l'ensemble, les causes de ce phénomène sont celles mêmes qui expliquent la disparition de l'influence anglaise et française en Suède. Vers 1350, les rapports divers qui existaient entre la Scandinavie et l'Europe occidentale pendant les années écoulées de 1250 à 1350, rapports dont nous nous sommes occupés dans l'Introduction, avaient sensiblement diminué à certains égards et complètement cessé à d'autres. Le changement est surtout radical dans tout ce qui touche aux questions mercantiles. On remarque que les relations entre la Norvège et l'Angleterre, si nombreuses pendant les premières années du XIVe siècle, diminuent lentement mais sûrement. Vers 1340—1360, elles déclinent assez brusquement et, à partir de l'année 1360, à peine peut-on parler d'un commerce norvégien avec l'Angleterre.

La cause de ce changement est la prépondérance toujours croissante du commerce allemand avec les pays scandinaves.

Dès la fin du XIIe siècle, la Suède signe avec la ville de Lübeck un premier traité de commerce, qui est renouvelé au milieu du XIIIe siècle. D'autres sont conclus avec Hambourg, Riga etc. En Norvège, les premiers privilèges accordés à Lübeck remontent à l'année 1278. Des traités avec les autres villes situées sur les rives de la Baltique suivent bientôt après.

Pendant le deuxième quart du XIVe siècle — règne de Magnus Eriksson — la Suède et la Norvège se trouvent ainsi complètement sous la dépendance économique de l'Allemagne. Ce sont des Allemands qui font l'exportation de nos produits, des Allemands encore qui se chargent de la presque totalité de notre importation. Dans une lettre adressée en 1338 à Jon, évêque en Islande, par Haakon, évêque de Bergen, nous trouvons un trait assez caractéristique: le Norvégien se plaint à son ami que le vin ne vient plus ni de Flandre ni d'Angleterre, mais exclusivement d'Allemagne[1].

Il est également curieux d'apprendre qu'en 1352 les deux couronnes royales de Magnus Eriksson sont mises en gage à Lübeck, comme dix ans auparavant la couronne royale d'Angleterre l'avait été à Cologne.

Un fait qui, indiscutablement, a été préjudiciable à la culture, surtout en Suède, c'est la diminution de fréquence des voyages d'étude en France. Le siècle écoulé entre 1250 et 1350 avait été la période de floraison des études scandinaves à

Paris, mais »vers 1350 il se produit un arrêt presque soudain. Aucun étudiant, pour ainsi dire, ne se rend sur les bords de la Seine et les collèges suédois tombent en ruines» (Schück). C'est vers ce temps-là (1348) que l'université de Prague est fondée et, avec l'attrait généralement exercé chez nous par la culture allemande dans presque toutes les branches, on n'est pas surpris de voir que les étudiants scandinaves aient donné leur préférence à la nouvelle université; il est juste de dire que le voyage, tout au moins pour les Danois et les Suédois, était relativement court et facile.

Toutes ces observations sont reflétées et expliquées par les circonstances politiques. Les relations culturelles intimes de la Norvège avec l'Angleterre pendant le XIII[e] siècle répondaient à la politique commune de Haakon Haakonssön et d'Henry III. Lorsque, au début du XIV[e] siècle nous voyons Haakon Magnussön, petit-fils du premier, prendre parti pour Robert Bruce contre Édouard I dans la guerre de succession d'Écosse, nous comprenons que les relations amicales entre l'Angleterre et la Norvège commencent à s'affaiblir.

L'union avec la Suède (1319) avait donné à la Norvège des intérêts importants à surveiller dans l'est. De son côté, par l'acquisition des trois provinces les plus méridionales de la presqu'île, la Scanie, le Blekinge et le Halland, la Suède se trouvait en contact plus intime avec le Danemark et l'Allemagne du nord. Le mariage (1336) d'Eufemia, sœur du roi Magnus, avec le duc Albert de Mecklembourg créa, avec l'Allemagne, un lien de famille qui eut pour conséquence l'élection du duc Albert le jeune au trône de Suède, en 1364.

Si nous portons nos regards vers l'Europe occidentale, nous voyons que c'est à ce moment-là (1339) que commence la grande lutte qui devait être la guerre de cent ans. De toute évidence, les perturbations profondes qui en résultaient pour l'Angleterre et la France devaient se répercuter d'une façon regrettable dans les relations que ces deux pays entretenaient avec le Nord.

Un facteur, et non pas le moins important, de la régression de la culture en général dans les pays scandinaves vers le milieu du XIV[e] siècle, est l'effroyable épidémie qui sévit alors en Europe: je parle de la peste noire. Suivant la tradition, la maladie fut apportée en Norvège en 1349 par un navire anglais; de Norvège, elle passa l'année suivante en Suède et dévasta le pays. En admettant que bien des récits soient exagérés, il n'en reste pas moins acquis que les ravages du fléau furent terribles. Un historien islandais nous raconte, entre autres, qu'à Trondhjem l'archevêque Arne et les chanoines, à l'exception d'un seul, furent victimes de la maladie. Les autres évêques norvégiens moururent tous, excepté un. Le chiffre de la population s'abaissa de 30 % en Norvège, de 40 % en Suède et il fallut à la Norvège un siècle et demi pour remonter au chiffre de population qu'elle possédait avant 1350.

Enfin, la disparition de la grande peinture en Norvège et son appauvrissement

en Suède ont encore une autre cause, de nature purement psychologique, c'est la lassitude générale qui se fit alors sentir dans toutes les productions artistiques des pays cisalpins. Le style gothique avec sa conception abstraite de la nature, son besoin exclusif de stylisation et d'idéalisation était condamné à disparaître à l'heure où les idées antinaturalistes qui l'avaient fait naître ne parviendraient plus à satisfaire les aspirations de l'homme. Une époque nouvelle survint où l'on vit le monde plus par son côté réaliste et, à cette époque, il fallut un art moins spiritualiste et plus vivant.

Pour les pays scandinaves, la peinture gothique n'était qu'une fleur sans racine, éclose dans des contrées plus ensoleillées. Elle ne put jamais répondre entièrement au profond instinct stylistique de nos peuples qui, avec la sûreté d'une ancienne tradition se mouvait dans des formes plus lourdes et plus purement ornementales.

* *
*

Au point de vue de l'histoire de l'art, le rôle de la peinture suédoise et norvégienne pendant l'époque gothique mérite un rang très élevé, car les peintures — nombreuses en Norvège mais, hélas, très rares en Suède — qui ont été conservées constituent un monument d'une inappréciable valeur pour la connaissance de l'histoire de la peinture européenne en général. Combien rares sont les œuvres qui, en Angleterre et sur le continent, nous restent de cette époque qui fut cependant l'une des plus brillantes de l'histoire de l'art! Si les merveilles qui ornèrent un jour les palais et les églises de Saint Louis et d'Henry III réjouissaient encore nos regards, l'importance de nos peintures scandinaves serait infiniment moindre. Mais aujourd'hui, ces trésors qui restent pour l'histoire de notre art national des documents inappréciables, sont d'autant plus précieux, qu'ils reflètent un art étranger et brillant dont nous ne posséderions plus, abstraction faite des vitraux des cathédrales et des manuscrits des bibliothèques, que quelques traces insuffisantes pour nous permettre l'étude de cette période d'un intérêt si captivant.

Cul-de-lampe: Fig. 60. Råda. — Détail de la Résurrection de la Sainte Vierge.



NOTES

ABRÉVIATIONS EMPLOYÉES DANS CE QUI SUIT:

Aarbog, c.-à-d. *Bergens Museums Aarbog* 1892—1915 (Bergen).

Aarsberetning, c.-à-d. *Foreningen til norske Fortidsmindesmærkers Bevaring. Aarsberetning* 1845—1914 (Christiania).

D. N., c.-à-d. *Diplomatarium Norvegicum* I — XV:1, éd. C. C. A. Lange, C. R. Unger, H. J. Huitfeldt-Kaas, G. Storm, A. Bugge et O. Kolsrud (Christiania 1847—1915).

D. S., c.-à-d. *Diplomatarium Suecanum* I—VI:1, éd. J. G. Liljegren et B. E. Hildebrand (Stockholm 1829—78).

Fornvännen, c.à-d. *Fornvännen. Meddelanden från K. Vitterhets, Historie och Antikvitets Akademien* 1906—1915 (Stockholm).

Legenda aurea, c.-à-d. *Jacobi a Voragine Legenda aurea vulgo Historia Lombardica dicta*, éd T. Græsse (Dresde et Leipzig 1856).

* *
*

Pag. 4. [1] W. Worringer, *Formprobleme der Gotik* (Munich 1911). [2] Dans F. Burger, *Handbuch der Kunstwissenschaft: Die Malerei und Plastik des Mittelalters*, p. 14—28.

Pag. 6. [1] Cf *Fornvännen* 1911, p. 97. J'ai réitéré la même appréciation dans l'article que j'ai fait paraître dans *Svenska Dagbladet*, 12 Juillet 1913. M. H. Cornell, dans *Utställningen af äldre kyrklig konst i Hernösand 1912. Studier* (Stockholm 1914), p. 58, a indiquè la même chose. M. Cornell ne semble pourtant pas avoir remarqué qu'à deux reprises déjà j'avais fait cette observation. [2] Cf. M. Cornell dans *op. cit.*, p. 57—58. [3] Cf. mon article dans *Svenska Dagbladet*, 12 Juillet 1913, et M. Cornell dans *op. cit.*, p. 57. La belle statue de Saint Jean se rapproche beaucoup de la Madone norvégienne de Hove qui est au Musée de Bergen. [4] Cf. le Baron af Ugglas dans *Utställningen af äldre kyrklig konst i Strängnäs 1910. Studier* I (Stockholm 1913), p. 39. [5] Cf. A. Lindblom, *Statens Historiska Museum. Tillfällig utställning 21 Mars—25 April 1915. Viktigare förvärf af medeltida kyrklig konst under tiden mars 1914—mars 1915* (Stockholm 1915), p. 7. [6] Cf. C. R. af Ugglas, *Gottlands medeltida träskulptur till och med höggotikens inbrott* (Stockholm 1915), p. 20. [7] Cf. C. R. af Ugglas, *op. cit.*, p. 170. [8] En dernier lieu dans A. Romdahl, *Ornamentik och stil i Linköpings domkyrka* (Gothembourg 1914), p. 22—24. [9] Cf. mon article dans *Fornvännen* 1911, p. 97. [10] Cf. le Baron af Ugglas dans *Kunst og Kultur* 1911—12, p. 28—32. Dans mon opinion le calice est pourtant une œuvre norvégienne du XIV[e] siècle et non une œuvre suédoise du XV[e] siècle, comme a voulu le démontrer le Baron af Ugglas.

Pag. 7. [1] Pour ce qui suit, voir particulièrement S. Curman, *Bidrag till kännedomen om cistercienserordens byggnadskonst* I (Stockholm 1912); C. R. af Ugglas, *op. cit.*; C. C. A. Lange, *De norske Klostres Historie i Middelalderen* (Christiania 1856). [2] *D. S.*, n[os] 551 et 4458.

Pag. 8. [1] Cf. particulièrement pour ce qui suit M. Schück dans *Kyrkohistorisk årsskrift* 1900, p. 44—56. [2] Nous possédons néanmoins quelques données relatives à des étudiants norvégiens en France. Parmi les évêques norvégiens, les archevêques Erik († 1206), Thore I († 1214) et peut-être Guttorm († 1224) avaient étudié à Paris; Einar († 1263) y était en 1254 lorsqu'il fut élu archevêque. L'archevêque Paal († 1346) avait étudié à Paris et à Orléans et il fut juris utriusque doctor. A ce sujet il peut être intéressant de mentionner qu'un prêtre flamand, Jean, qui avait étudié pendant longtemps à Paris et à Orléans, séjourna chez l'archevêque Jörund, à Trondhjem, vers la fin du XIII[e] siècle. Cf. L. Daae, *En Krönike om Erkebiskopperne i Nidaros* dans *Festskrift udgivet i Anledning af Trondhjems 900 Aars Jubilæum 1897* (Trondhjem 1897). [3] *D. S.*, n[o] 52. Les archevêques norvégiens Paal († 1346) et Eilif († 1332) passèrent à Bruges resp. en 1320 et 1312. *D. N.* II, n[o] 138 et *D. S.*, n[o] 1849. Les nonces Johannes de Serone et Bernardus de Ortolis passèrent par les Flandres pour se rendre en Norvège où ils arrivèrent en 1327. Cf. M. Brilioth dans *Kyrkohistorisk årsskrift* 1912, p. *131*. Cf. aussi P. A. Munch, *Det norske folks historie* IV: 2 (Christiania 1859), p. 508, note 3.

Pag. 9. [1] Cf. R. Keyser, *Den norske Kirkes Historie under Katholicismen* II (Christiania 1858), p. 146—147. [2] Pour ce qui concerne la Norvège dans ce qui suit, cf. P. A. Munch, *op. cit.* IV: 1—2 (Christiania 1858—59). [3] *D. S.*, nº 3324.

Pag. 10. [1] Dans *Kult och Konst* 1908, p. 95—101. [2] *Op. cit.*, p. 99—189. [3] Cf. A. Lindblom, *Statens Historiska Museum. Tillfällig utställning 1916. Tidig kristen konst i Sverige. Föremål af nordiskt ursprung. Vägledning* (Stockholm 1916), p. 21 et 23. Par suite d'une faute d'impression sur la dernière page nous voyons LÄNNA à la place de LÄBY. [4] La remarquable statue en bois de Saint Michel, de Hafverö, province de Medelpad, doit, comme l'a démontré M. Cornell dans *op. cit.*, p. 53—56, avoir été sculptée vers la fin du XII[e] siècle par un maître de Reims. [5] Cf. P. Gélis-Didot et H. Laffillée, *La peinture décorative en France du XI[e] au XVI[e] siècle* (Paris sans date), p. 41. [6] Dans *Antiqvarisk tidskrift för Sverige* II (Stockholm 1869), p. 350, et dans *Svenska konstminnen från medeltiden och renässansen*, fasc. V (Stockholm 1888). [7] O. Rydbeck, *Medeltida kalkmålningar i Skånes kyrkor* (Lund 1904), p. 11. [8] S. Curman, *op. cit.*, p. 178—185.

Pag. 11. [1] *Op. cit.*, p. 192—231. [2] Publié maintes fois, entre autres dans *D. S.*, nº 945. [3] Cf. le Baron af Ugglas dans *Revue de l'art chrétien* 1913, p. 217—229. [4] Cf. A. Romdahl, *Studier i Linköpings domkyrkas byggnadshistoria* (Stockholm 1910), p. 25. [5] *Op. cit.*, p. 404—496. [6] *Op. cit.*, p. 497—555. Cf. A. Romdahl dans *Tidskrift för konstvetenskap* 1916, p. 29—31.

Pag. 12. [1] Dans *Ord och Bild* 1913, p. 20, et *Nordisk tidskrift* 1913, p. 319. [2] Cf. Mademoiselle A. Branting dans *Fornvännen* 1910, p. 181—182. [3] Cf. Mademoiselle A. Branting dans *Svenska slöjdföreningens tidskrift* 1915, p. 13—21. J'ai fait moi-même ressortir tout spécialement son origine française dans *Fornvännen* 1915, p. 174, note 2. [4] Dans *Fornvännen* 1911, p. 101—104. [5] Démontré par l'article signé E. G. dans le *Bulletin des métiers d'art* 1913, p. 279—281. Cf. le Baron af Ugglas dans *op. cit.*, p. 564, et dans la *Revue de l'art chrétien* 1913, p. 225—226. [6] Cf. pour ce qui suit N. Nicolaysen, *Norske Fornlevninger* (Christiania 1862—66), p. 425—428.

Pag. 13. [1] Le récit se trouve dans le *Breviarium nidarosiense*. Cf. T. Torfæus, *Historiæ rerum norvegicarum pars quarta* (Copenhague 1711), p. 359—360. [2] *D. N.* X, nº 10. [3] Cf. N. Nicolaysen, *op. cit.*, p. 417. [4] H. Fett, *Billedhuggerkunsten i Norge under Sverreætten* (Christiania 1908), p. 74—75 et 90—91. [5] Cf. C. R. af Ugglas, *op. cit.*, p. 415.

Pag. 14. [1] Cf. H. G. Leach, *The relations of the norwegian with the english church, 1066—1399, and their importance to comparative literature* dans *Proceedings of the American Academy of Arts and Science* XLIV, nº 20, p. 546—547. [2] Cf. A. Bugge, *Nidaros Handel og Skibsfart i Middelalderen* dans *Festskrift udgivet i Anledning av Trondhjems 900 Aars Jubilæum 1897* (Trondhjem 1897).

Pag. 15. [1] Dans *Kunst og Kultur* 1914—15, p. 221—233. [2] Dans *Aarsberetning* 1910, p. 206—210.

Pag. 16. [1] Cf. H. Fett, *op. cit.* [2] Démontré par le Baron af Ugglas dans la *Revue de l'art chrétien* 1912, p. 135—136. [3] *D. S.*, nº 281. [4] *D. S.*, nº 552.

Pag. 17. [1] *D. S.*, nº 427. [2] Cf. C. R. af Ugglas, *op. cit.*, p. 17. [3] Cf. C. R. af Ugglas, *op. cit.*, p. 15—19, et surtout M. Bugge dans *Historisk Tidskrift udgivet av den Norske historiske Forening* III: 5 (Christiania 1894), p. 145. [4] *D. S.*, nº 296. [5] Cf. M. Bugge dans *op. cit.*, p. 153. [6] Cf. G. Stephens dans *Kirkehistoriske Samlinger* I (Copenhague 1849—1852), p. 561. [7] Pour ce qui concerne l'influence anglaise sur l'art suédois, voir l'exposé très complet dans C. R. af Ugglas, *op. cit.*, p. 72—77. Cf. également S. Lindqvist dans *Antikvarisk tidskrift för Sverige* XXII: 1 (Stockholm 1915).

Pag. 18. [1] Cf. P. A. Gödecke, *Anteckningar om Linköpings Domkyrka* . . . (Linköping 1872), passim; M. Wrangel dans *Kult och Konst* 1905, p. 34—48, et M. Romdahl, *op. cit.*, p. 12—18. [2] Cf. P. A. Gödecke, *op. cit.*, passim, et A. Romdahl, *op. cit.*, p. 21—22. [3] Cf. A. Lindblom dans *Fornvännen* 1915, p. 173—188, et dans *The Burlington Magazine* XXVIII, p. 178—185. [4] Cf. la chronique d'Olavus Petri imprimée dans *Scriptores rerum suecicarum* I: 2, éd. E. M. Fant (Uppsala 1818), p. 241.

Pag. 19. [1] Dans *Bergens Museums Aarsberetning for 1889*, nº II, p. 30, M. Bendixen mentionne le nom d'un Norvégien, Thorarin Eriksson »pentur» (peintre), qui n'est là mentionné — comme M. Bendixen le fait lui-même remarquer — qu'en sa qualité d'enlumineur.

Pag. 20. [1] Cf. *Bergens gamle Bylov*, éd. G. Fougner-Lundh (Copenhague 1829), p. 42, et *Norges gamle Love*, éd R. Keyser et P. A. Munch, II (Christiania 1848), p. 246. [2] Cf. B. E. Hildebrand, *Svenska sigiller från medeltiden* I—II (Stockholm 1862 et 1867), II, 3[e] série, pl. 17—22. [3] Cf. B. Salin dans *Fornvännen* 1916, p. 67.

Pag. 23. [1] Je suis redevable de la traduction de ce texte tout à la fois difficile et fragmentaire à M. E. Wessén, et en partie à MM. N. Beckman et K. Kålund, auxquels je présente ici tous mes remerciements.

Pag. 24. [1] Conservé dans la Bibliothèque Royale à Copenhague (ms. AM 673 a 4°). Le livre d'esquisses est décrit et reproduit par M. Fett dans *Skrifter udgivne af Videnskabs-Selskabet i Christiania 1910, II, Historisk-filosofisk Klasse* (Christiania 1911).

Pag. 25. [1] Cf. M. Fett dans *Kunst og Kultur* 1914—15, p. 145. [2] Cf. É. Mâle, *L'art religieux du XIII[e] siècle en France* (Paris 1910), p. 420—421, et L. de Farcy, *Histoire et description des tapisseries de la cathédrale d'Angers* (Lille et Angers, sans date), p. 13.

Pag. 26. [1] Cf. par exemple le ms. 590 de la Bibl. de l'Arsenal et le ms. Royal 3 E 1 du Brit. Mus.

Pag. 27. [1] Cf. I. Collijn, *Redogörelse för på uppdrag af Kungl. Maj:t i Kammararkivet och Riksarkivet verkställd undersökning angående äldre arkivalieomslag* (Stockholm 1914). [2] Cf. *D. S.*, nº 1271. [3] Cf. M. Fett dans *Aarbog* 1910, nº VII. [4] Il existe en outre un certain nombre de manuscrits de cette nature pour lesquels il est impossible de déterminer avec quelque certitude l'époque de leur importation dans les pays scandinaves. Ils ne sont pas compris dans la liste de manuscrits que je donne plus loin. [5] *D. S.*, nº 855.

Pag. 28. [1] Trois reproductions dans *Kunst og Kultur* 1914—15, p. 142—144. [2] Une autre page est reproduite dans *Aarsberetning* 1910, p. 194. [3] Voir la reproduction dans *Kunst og Kultur* 1914—15, p. 136. [4] Sept reproductions dans *Kunst og Kultur* 1914—15, p. 138—140.

Pag. 33. [1] Cf. *Bergens Museums Aarsberetning for 1889,* nº II.

Pag. 34. [1] Cf. *Aarbog* 1892, nº IX.

Pag. 35. [1] Cf. *Aarbog* 1894—95, nº VIII.

Pag. 38. [1] Cf. *Aarbog* 1896, nº IX.

Pag. 40. [1] Illustration dans *Aarsberetning* 1911, p. 12—13.

Pag. 41. [1] Cf. *Aarbog* 1897, nº X.

Pag. 43. [1] Cf. *Aarbog* 1905, nº XII.

Pag. 44. [1] Cf. *Meditationes vitæ Christi* de Saint Bonaventure, traduction suédoise du moyen âge, éd. G. E. Klemming, *Bonaventuras betraktelser öfver Christi lefverne* (Stockholm 1860), p. 4—6. [2] Cf. *Aarbog* 1905, nº XII.

Pag. 46. [1] M. Fett *(Aarsberetning* 1914, p. 60) prétend à tort que le fond de ce devant d'autel devait être en or et argent. [2] Cf. *Aarbog* 1897, nº X, p. 19, et L. Daae, *Norges Helgener* (Christiania 1879), p. 126—128.

Pag. 48. [1] Cf. *Aarbog* 1897, nº X, et 1905, nºs XII et XIII. [2] Pour cette légende, voir É. Mâle, *op. cit.*, p. 336—337.

Pag. 49. [1] Cf. *Aarbog* 1893, nº VIII.

Pag. 50. [1] Cf. *Aarbog* 1892, nº IX. [2] *Legenda aurea,* p. 605—608. Une édition de cette histoire en vieux norvégien se trouve dans le *Gammel norsk Homiliebok,* éd. C. R. Unger (Christiania 1864), p. 174—175.

Pag. 51. [1] *Legenda aurea* ne mentionne pas le »ciel de verre». Par contre, ce détail se retrouve dans l'édition norvégienne de cette histoire, citée plus haut.

Pag. 55. [1] Cf. *Aarbog* 1894, nº VIII. Cf. M. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carlovingienne à la renaissance* III (Paris 1868), p. 413—421.

Pag. 56. [1] Cf. *Aarbog* 1897, nº X.

Pag. 57. [1] Je dois à M. N. Lithberg l'interprétation de ce détail, inexpliqué jusqu'à présent. La crécelle était employée jadis par les gardiens de nuit et autres. Sa présence dans la scène de Gethsémani peut encore s'expliquer par ce fait qu'elle servait au moyen âge «pour appeler les fidèles à l'église du jeudi au samedi saint, c.-à-d. pendant le temps où il est interdit de sonner les cloches» *(La grande encyclopédie).*

Pag. 58. [1] Cf. *Aarbog* 1894—95, nº VIII.

Pag. 61. [1] *Legenda aurea,* p. 91: »Cum autem Jherusalem egressi fuissent, stella antecedebat eos, usque dum veniens staret supra, ubi erat puer. De hac stella, cuiusmodi fuerit, tres sunt opiniones . . . Alii, ut Chrysostomus, dicunt, quod fuerit angelus, ut ipse, qui apparuit pastoribus, apparuit etiam et magis.» M. Mâle *(op. cit.,* p. 253) signale en France deux exemples de l'ange représenté en même temps que l'étoile. Un autre

exemple dans la cathédrale de Reims. Cf. A. Michel, *op cit.* II: 1, p. 160. Des anges avec encensoirs se rencontrent assez souvent. Cf. plus haut fig. 16. Par contre, je ne connais pas d'exemple d'illustration de Jacobus de Voragine aussi littérale que celle du tableau de Tingelstad II.

Pag. 63. [1] Cf. *Kunst og Kultur* 1914—15, p. 257. [2] Cf. *Aarbog* 1893, nº VIII.

Pag. 66. [1] Description et reproduction en couleur dans *Bergens Museums Aarsberetning for 1889,* nº II.

Pag. 67. [1] Dans *Aarsberetning* 1886, p. 138. [2] N. Nicolaysen, *op. cit.*, p. 575. [3] Description et reproduction dans *Aarbog* 1896, nº IX. [4] Description et reproduction dans *Aarbog* 1893, nº VIII.

Pag. 68. [1] Description dans *Aarbog* 1897, nº X. Trois reproductions dans *Kunst og Kultur* 1914—15, p. 253, 254 et 258. [2] Dans *Bergens Museums Aarsberetning for 1889,* nº II, p. 25. [3] Description et reproduction dans *Aarbog* 1897, nº X. [4] Reproduction dans *Aarsberetning* 1914, p. 81.

Pag. 69. [1] Cf. L. Dietrichson, *op. cit.*, p. 271—275.

Pag. 70. [1] Cf. plus haut, p. 61, note 1. [2] Cet arbre représente sans dout le palmier dont parle la légende. Cf. É. Mâle, *op. cit.*, p. 258—259.

Pag. 71. [1] Cf. L. Dietrichson, *op. cit.*, p. 276—280. [2] Cf. *Aarsberetning* 1914, p. 68.

Pag. 74. [1] Indiqué pour la première fois par M. Dietrichson *(op. cit.*, p. 280). [2] Cette coiffure, particulièrement caractéristique pour les bourreaux de cette époque, a été mal comprise par M. J. Meyer dans le dessin qui a servi plus tard de base à la reproduction de M. Fett dans *Aarberetning* 1910, p. 200.

Pag. 75. [1] Cf. L. Dietrichson, *op. cit.*, p. 337—345, et *Aarsberetning* 1914, p. 69—74. — Les aquarelles se trouvent au Musée de Bergen, dans le ms. 537, grand in folio. Titre (au dos): *Materialien zu Denkmale norwegischer Holzbaukunst von Joh. C. C. Dahl.*

Pag. 78. [1] Illustrations dans *Aarsberetning* 1914, p. 80 et dans *Kunst og Kultur* 1914—15, p. 185.

Pag. 79. [1] Illustration dans *Aarsberetning* 1914, p. 17. [2] Illustrations dans *Kunst og Kultur* 1914—15, p. 181—184. [3] Illustrations dans *Aarsberetning* 1914, p. 79, et dans *Kunst og Kultur* 1914—15, p. 181. [4] Illustration dans H. Fett, *Norges Kirker i Middelalderen* (Christiania 1909), p. 95, et dans *Fornvännen* 1911, p. 93.

Pag. 80. [1] Cf. ma description dans *Fornvännen* 1911, p. 69—76, et E. Ekhoff, *Svenska stavkyrkor* (Stockholm 1916), p. 326—333. La fig. 19 est une reconstruction du plan que M. Ekhoff a fait, en se guidant sur un dessin incomplet, trouvé dans un registre de l'église.

Pag. 84. [1] On conserve encore dans l'église des fonts baptismaux du moyen âge appartenant au même type. [2] La continuation du »Credo» doit avoir été répartie entre les apôtres comme suit:

Philippe: Inde venturus est judicare vivos et mortuos. Bartholomé: Credo in Spiritum Sanctum. Mathieu: Sanctam ecclesiam catholicam, sanctorum communionem. Simon: Remissionem peccatorum. Jude Taddée: Carnis ressurectionem. Mathias: Et vitam æternam.

Pag. 87. [1] La légende de Silvestre est représentée dans les peintures de la clôture du chœur de la cathédrale de Cologne, peintures qui datent environ de la même époque que celles de Björsäter. Voir l'article de M. Steffens dans *Zeitschrift für christliche Kunst* XV, col. 225—234 et 257—264.

Pag. 89. [1] MM. E. Wrangel et O. Rydbeck travaillent actuellement à une grande monographie de l'église. Les peintures ont déjà été traitées sommairement à plusieurs reprises, entre autres par M. Wrangel dans le *Dagens Nyheter*, 7 Novembre 1910, dans *Ur Värends historia* (Växjö 1912) et dans *Svenska studier tillägnade Gustaf Cederschiöld den 25 juni 1914* (Lund 1914) et par M. Rydbeck dans A. Romdahl et J. Roosval, *Svensk konsthistoria* (Stockholm 1913), p. 164—165.

Pag. 90. [1] Dans A. Romdahl et J. Roosval, *op. cit.*, p. 165.

Pag. 91. [1] Cf. M. Viollet-le-Duc, *op. cit.* III, p. 120. [2] *Ibid.*, p. 413—421.

Pag. 92. [1] Cf. É. Mâle, *op. cit.*, p. 259—260. Il est bon d'observer que M. Mâle n'a pas rencontré cet épisode en France dans la période écoulée entre 1200 à 1350. L'épisode se trouve dans *Evangelium nativitatis Mariæ et infantiæ Salvatoris.* Il est curieux qu'en 1373 un prêtre de Långaryd donne le *Liber infantiæ* à un prêtre d'Unnaryd, c'est sans aucun doute l'évangile mentionné plus haut. Cf. H. Reuterdahl, *Svenska kyrkans historia* II: 2 (Lund 1850), p. 581. La paroisse de Långaryd, de même que celle d'Unnaryd, est dans la même province que Dädesjö. — On trouve sur la chape de Bologne la même représentation de la Fuite en Égypte. La chape est un »opus anglicanum» du XIVe siècle. Illustration dans A. F. Kendrick, *English Embroidery* (London 1913), pl. XII. [2] La présence du miracle du champ de blé est intéressante, car il semble que ce soit une des plus anciennes illustrations que l'on possède de ce fait. Comme l'a démontré M. Mâle (*op. cit.*, p. 260), le motif n'est men-

tionné dans la littérature que vers la fin du moyen âge, et M. Mâle ne l'a pas rencontré dans les cathédrales françaises du XIII[e] siècle, bien que la scène ait été reproduite — très rarement il est vrai — dans d'autres pays. Nous en avons un exemple dans une chape d'Anagni. Illustration dans L. de Farcy, *La broderie du XI[e] siècle jusqu'à nos jours* (Angers 1890), pl. 53. C'est un »opus anglicanum» de la fin du XIII[e] siècle.

En Suède, outre Dädesjö, la scène se trouve représentée sur les fonts baptismaux de l'église de Halla, Gottland, qui date de la première moitié du XII[e] siècle.

Pag. 94. [1] Cf. N. M. Mandelgren, *Monuments scandinaves du moyen âge* (Paris 1862), texte et pl. IX, XII et XIII, et mon article dans *Ord och Bild* 1913, p. 17—22. [2] Appartiennent en partie à l'Université de Lund et en partie à l'Académie Royale des Belles-Lettres, d'Histoire et d'Archéologie de Stockholm. Une copie de la description de Rosinius se trouve dans les archives de l'Académie.

Pag. 96. [1] Illustration dans N. M. Mandelgren, *op. cit.*, pl. XII.

Pag. 97. [1] *Op. cit.*, pl. XIII, reproduit ici comme pl. 42. [2] M. E. Festin m'a fourni des renseignements précieux pour la description de ces peintures.

Pag. 99. [1] Description par B. E. Hildebrand dans *Kongl. Vitterhets, Historie och Antiqvitets Akademiens Handlingar* XXI (Stockholm 1857), p. 361—384.

Selon toute probabilité, l'église est plus ancienne que les peintures du chœur, datées de 1323, et cette supposition s'appuie sur le fait suivant: la face intérieure des poutres a dû, originairement, être façonnée à la hache de manière à offrir une surface verticale unie. Cependant, au cours du temps, le bois a joué, les poutres ont avancé relativement les unes aux autres, et la surface du mur est devenue inégale. Or, sur la face inférieure des parties faisant saillie, on peut observer, aujourd'hui, que la partie extérieure du bord est peinte, tandis que la partie intérieure ne l'est pas. Cette partie peinte sur le bord, doit évidemment indiquer l'avance latérale des poutres pendant la période écoulée entre la construction de l'église et l'exécution des peintures (1323), et la partie non peinte, l'avance des poutres de l'année 1323 jusqu'à nos jours.

Pag. 102. [1] Selon *Legenda aurea*, p. 18, Saint André avait préché durant son martyre à vingt mille personnes. [2] Cf. *Legenda aurea*, p. 502. [3] *Ibid.*, p. 501.

Pag. 104. [1] Cf. B. E. Hildebrand dans *Kongl. Vitterhets, Historie och Antiqvitets Akademiens Handlingar* XXI (Stockholm 1857), p. 365. [2] Pour cette forme, cf. M. Viollet-le-Duc, *op. cit.* III, p. 125.

Pag. 109. [1] Cf. M. Viollet-le-Duc, *op. cit.* III, p. 86—90. [2] Cette dernière interprétation a été faite par M. Rydbeck. Cf. A. Romdahl et J. Roosval, *op. cit.*, p. 173. [3] Cf. H. Hildebrand, *Sveriges medeltid* III (Stockholm 1898—1903), p. 170—171.

Pag. 114. [1] Cf. *Fornvännen* 1914, p. 259. [2] Cf. au sujet de ce style, M. Haseloff dans A. Michel, *op. cit.* II: 1, p. 332—341, et G. Vitzthum, *Die Pariser Miniaturmalerei* (Leipzig 1907), p. 2—17. [3] Cf. plus haut, p. 28. [4] Cf. M. Cockerell dans *Burlington Fine Arts Club. Exhibition of Illuminated Manuscripts. Catalogue* (London 1908), p. 56. M. Cockerell suppose à ce psautier Saint-Denis pour origine.

Pag. 115. [1] Dans *Fornvännen* 1914, p. 259. [2] Le roi Haakon Haakonssön séjournait souvent à Oslo. Il y fit construire un château fort. Cf. *Historisk Tidskrift* (de Norvège) III: 5 (Christiania 1899), p. 439—440. [3] L. Dietrichson, *op. cit.*, p. 304.

Pag. 117. [1] *Op. cit.*, p. 113—122.

Pag. 118. [1] Cf. H. Fett, *Norges Kirker i Middelalderen* (Christiania 1909), fig. 57, 99 et 100.

Pag. 119. [1] Dans *Fornvännen* 1914, p. 262. [2] Dans *Aarsberetning* 1914, p. 67.

Pag. 120. [1] Par contre, je ne partage pas l'opinion de M. Fett lorsqu'il dit: »Les apôtres avec le raccourci de la position des genoux, la lourdeur des plis, le dessin accentué, toute la conception monumentale font croire à une forte influence exercée par Bergen», c'est-à-dire venant de l'ouest. Il est singulier de voir un peu plus loin que M. Fett considère le raccourci des jambes des apôtres comme un indice de l'influence venant d'Oslo, c'est-à-dire du sud! Cf. *Aarsberetning* 1914, p. 68—69 et 81.

Pag. 123. [1] Contrairement à ce que l'on pourrait supposer, le fait que Saint André a déjà un attribut signifie peu de chose. En effet, on a trouvé à Gottland un exemple de la presence de l'attribut datant d'environ 1200. Cf. C. R. af Ugglas, *op. cit.*, p. 92. [2] *Op. cit.*, p. 368.

Pag. 124. [1] Cf. *Fornvännen* 1914, p. 258. M. Bendixen (*Aarbog* 1893, n[o] VIII, p. 16) a prétendu que les deux devants d'autel étaient de la même main. M. Fett (*Billedhuggerkunsten i Norge under Sverreætten*, Chris-

tiania 1908, p. 32) était autrefois de la même opinion, mais s'est rallié par la suite à la mienne *(Kunst og Kultur* 1914—15, p. 169). [2] *Op. cit.*, p. 32. [3] Dans *Fornvännen* 1914, p. 258. M. Fett s'est rallié à l'opinion exprimée par moi. Cf. *Kunst og Kultur* 1914—15, p. 170.

Pag. 125. [1] Dans A. Michel, *op. cit.*, p. 345—346. [2] *Op. cit.*, p. 15—17. [3] Cf. M. Cockerell dans le *Burlington Catalogue* (cf. plus haut, p. 114, note 4), p. 16—17. Cf. pl. 36 ibid. reproduite ici comme pl. 44. [4] Cf. M. R. James, *A descriptive Catalogue of the Manuscripts in the Fitzwilliam Museum* (Cambridge 1895), nº 12 et pl. II. Eu égard au calendrier, M. James attribue le manuscrit à Peterborough ou à son voisinage. [5] Cf. *British Museum. Reproductions from Illuminated Manuscripts*, éd. G. F. Warner, III (London 1910), p. 11 et pl. XV.

Pag. 126. [1] Dans *Fornvännen* 1914, p. 258. [2] Dans *Kunst og Kultur* 1914—15, p. 172. [3] *Ibid.*, p. 172. [4] Dans A. Michel, *op. cit.*, p. 346. [5] Dans *op. cit.*, p. 11. [6] Cf. *Kunst og Kultur* 1914—15, p. 184. [7] Cf. *Fornvännen* 1914, p. 258.

Pag. 128. [1] Dans *Fornvännen* 1914, p. 262. M. Fett s'est rattaché à l'opinion que j'avançais alors. Cf. *Aarsberetning* 1914, p. 66: »L'érudit suédois Andreas Lindblom a émis récemment l'opinion que cette œuvre a beaucoup de rapport avec Mathieu Paris, je pense comme lui que les ourlets contournés en particulier rappellent certains côtés du style de ce maître». Dans ce qui suit M. Fett appelle ce maître «l'élève de Mathieu».

Pag. 129. [1] Illustrations dans *Aarsberetning* 1911, p. 12—13. [2] *Op. cit.*, p. 317—367.

Pag. 130. [1] En particulier dans un article intitulé *Mattheus af Paris og hans Stilling i norsk Kunsthistorie* dans *Aarsberetning* 1910, p. 188—210. Récemment M. Fett a de nouveau traité cette question et il semble avoir modifié quelque peu son opinion, sans l'avoir positivement rétractée. Cf. *Aarsberetning* 1914, p. 80, et *Kunst og Kultur* 1914—15, p. 149—150. [2] »En Norvège l'œuvre dans laquelle le style de Mathieu Paris apparaît avec le plus d'évidence, est la peinture de la voûte de l'église de Torpe». *Aarsberetning* 1910, p. 199. [3] »C'est à cette époque que commence, probablement dans 'Vestlandet' notre peinture la plus intéressante, et certainement sous les auspices du roi lui-même. Je retrouve évidemment dans cet art le style de Mathieu Paris ... Je crois par conséquent pouvoir reconnaître dans la plus ancienne peinture gothique de ce pays le style de Mathieu Paris». *Aarsberetning* 1910, p. 198—199. [4] Dans *Fornvännen* 1914, p. 259—262.

Pag. 131. [1] Dans A. Michel, *op. cit.* II: 1, p. 346. [2] Cf. *Kunst og Kultur* 1914—15, p. 148—150. [3] M. Haseloff (dans A. Michel, *op. cit.* II: 1, p. 346) mentionne ce manuscrit en relation avec Mathieu Paris, sans le lui attribuer cependant, bien qu'il fasse remarquer que le manuscrit a été illustré suivant les principes qu'on retrouve chez Mathieu et que quelques unes des miniatures trahissent son style »sous une forme d'une particulière délicatesse». Toutefois, le manuscrit a un caractère manifestement plus jeune que les œuvres de Mathieu Paris. Les érudits anglais, qui se sont occupés de ce manuscrit, ne l'ont pas davantage attribué à Mathieu. Cf. H. R. Luard, *Lives of Edward the Confessor* (London 1858), p. I—XXVII, et M. Brindley dans les *Proceedings of the Cambridge Antiquarian Society* ... nº LXVI (Cambridge 1915), p. 67—75. [4] Outre ces ouvrages de Mathieu Paris, dont l'authenticité est universellement reconnue, il en existe quelques autres qui, par suite de certaines particularités de style, peuvent lui être attribués. Pour ma part je crois, par exemple, que c'est à lui que nous devons les charmants dessins qui se trouvent à la fin du ms. Royal 2 A XXII (Brit. Mus.). Le célèbre apocalypse qui se trouve dans la bibliothèque du Trinity College, Cambridge, est peut-être bien aussi une des premières œuvres de Mathieu Paris. Cf. pl. 46. [5] »Historia anglorum» fut exécutée en 1250—53. Cf. *Matthæi Parisiensis, monachi Sancti Albani, Historia anglorum*, éd. F. Madden III (London 1869), p. XXV. — Le ms. Cotton Nero D I appartient probablement à 1250 environ. Cf. T. D. Hardy, *Descriptive catalogue of materials relating to the history of Great Britain and Ireland* I: 2 (London 1862), p. 499. [6] Comparer cependant M. Fett dans *Aarsberetning* 1910, p. 195. [7] Dans A. Michel, *op. cit.* II: 1, p. 346. [8] M. Fett a exprimé une opinion contraire dans *Aarsberetning* 1914, p. 66 et 80—84.

Pag. 134. [1] Cf. L. Delisle et P. Meyer, *L'apocalypse en français au XIIIe siècle* (Paris 1901). Texte et planches. [2] Cf. *The Apocalypse of S. John the divine, represented by figures, reproduced in facsimile from a ms. in the Bodleian Library. Printed for the Roxburghe Club* (London 1876).

Pag. 135. [1] Cette observation a été faite déjà par M. Fett dans *Aarsberetning* 1914, p. 74. [2] Cf. *Fornvännen* 1914, p. 262.

Pag. 136. [1] Les études faites par M. Fett l'ont amené aux mêmes conclusions quant à l'âge relatif des peintures d'Aal et de Vang; mais M. Fett laisse pendante la question de savoir si l'exécution elle-même a été faite par un seul maître. Cf. *Aarsberetning* 1914, p. 74.

Pag. 137. [1] Cf. B. E. Hildebrand, *op. cit.* II, 3e série, pl. 19—22. [2] Néanmoins comme le casque est surmonté d'une couronne, il est difficile de déterminer sa nature avec quelque précision. [3] Dans *Kunst og Kultur* 1910—11, p. 8.

Pag. 138. [1] Le Baron af Ugglas a trouvé une relation avec le Maître de Torpe. Cf. *Utställningen af äldre kyrklig konst i Strängnäs 1910. Studier* (Stockholm 1913), I, p. 40—41.

Pag. 141. [1] G. Nordensvan, *Allmän konsthistoria* I (Stockholm 1911), p. 149. [2] Dans *Fornvännen* 1914, p. 264. [3] A. Haseloff, *Eine thüringisch-sächsische Malerschule des 13. Jahrhunderts* (Strassburg 1897).

Pag. 142. [1] Cf. M. Haseloff dans A. Michel, *op. cit.*, p. 362—363. [2] Cf. *British Museum. Reproductions from Illuminated Manuscripts* I, éd. G. F. Warner (London 1910), p. 14: "German school". Il est probable que c'est précisément dans la région du Bas-Rhin que ce psautier a été exécuté. [3] Cf. *Dagens Nyheter*, 9 Novembre 1910. Il est possible que la scène sur la pl. 16, no 2, soit une représentation mal comprise de la remise solennelle du manuscrit en question.

Pag. 143. [1] Cf. A. Lindblom, *Gamla och nya svenska glasmålningar* dans *Teknisk tidskrift. Arkitektur* 1914, p. 71—78. Une planche peinte (fragment de l'Ascension), trouvée en 1916 par M. E. Ekhoff dans l'église d'Eke, Gottland, présente le même style, accommodé pour la peinture murale. [2] Dans A. Romdahl et J. Roosval, *op. cit.*, p. 169. Ill. dans B. E. Hildebrand, *op. cit.* I, 1e série, pl. 3 et 4.

Pag. 145. [1] Cf. L. Delisle, *Notice de douze livres royaux* (Paris 1902), p. 72; H. Martin, *Les miniaturistes français* (Paris 1906); H. Martin, *Les peintres de manuscrits et la miniature en France* (Paris, sans date), p. 44—47. [2] *Op. cit.*, p. 39—50. [3] Le rapport entre le Maître de l'Adoration et la peinture française a été signalé pour la première fois par moi dans *Fornvännen* 1914, p. 266.

Pag. 146. [1] *Op. cit.*, p. 229.

Pag. 147. [1] Le nom a déjà été employé par M. Fett. Cf. *Kunst og Kultur* 1914—15, p. 198—212. [2] Voir *Fornvännen* 1914, p. 266. [3] *Ibid.*, p. 266. Dans *Kunst og Kultur* 1914—15, p. 202.

Pag. 148. [1] Dans *Fornvännen* 1914, p. 266. [2] Signalé par M. Fett dans *Kunst og Kultur* 1914—15, p. 214—215.

Pag. 149. [1] Cf. cependant M. Fett dans *Kunst og Kultur* 1914—15, p. 219.

Pag. 151. [1] Cf. N. Nicolaysen, *Norske Bygninger fra Fortiden — Norwegian Buildings from former times* (Christiania 1860—1866), p. 7. On retrouve également dans la cathédrale de Skara des chapiteaux de forme semblable. Cf. H. Hildebrand, *Skara domkyrka* (Stockholm 1894), p. 29. [2] Cf. G. Dehio et G. von Bezold, *Die kirchliche Baukunst des Abendlandes.* Atlas IV (Stuttgart 1894), pl. 390, 412 et 417. Suivant M. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle* (Paris 1866—69), I, p. 93, l'arc en tiers-point décoré de redents apparaît vers 1240.

Pag. 152. [1] Cf. M. Aubert, *La cathédrale Notre-Dame de Paris* (Paris 1909), p. 127—134. [2] Selon M. Fett. Cf. *Aarsberetning* 1903, p. 75. [3] Ill. dans *Aarsberetning* 1903, p. 77. [4] Ill. dans B. E. Hildebrand, *op. cit.* II, 1e série, pl. 10.

Pag. 155. [1] Dans *Fornvännen* 1914, p. 264.

Pag. 158. [1] Comme je l'ai dit plus haut, le devant d'autel de Kvæfjord semble avoir été exécuté dans le nord du pays, mais la présence d'une œuvre isolée d'une qualité aussi inférieure ne permet pas de croire à l'existence d'une école véritable. [2] *Op. cit.*, p. 212.

Pag. 159. [1] Dans *Fornvännen* 1914, p. 268. M. Fett s'est rallié ultérieurement à cette opinion. Cf. *Kunst og Kultur* 1914—15, p. 242.

Pag. 160. [1] Ailleurs encore dans les pays scandinaves nous pouvons saisir des traces de l'influence exercée par l'école du ms. Arundel 83: II, savoir en Danemark. Le grand artiste auquel nous devons le devant d'autel de Lögum dans le Musée de Copenhague porte effectivement le caractère de ce style anglais. [2] Cf. Viollet-le-Duc, *op. cit.* V, p. 158.

Pag. 161. [1] Cf. F. Bond, *The cathedrals of England and Wales* (London 1912), p. 377.

Pag. 163. [1] Dans *Kunst og Kultur* 1914—15, p. 247.

Pag. 165. [1] Cf. N. M. Mandelgren, *op. cit.*; B. E. Hildebrand dans *Kongl. Vitterhets, Historie och Antiqvitets Akademiens Handlingar* XXI (Stockholm 1859); H. Hildebrand, *Kyrkliga konsten under Sveriges medeltid* (Stockholm 1875, deuxième édition 1907); F. Bumpus, *The Cathedrals and Churches of Norway, Sweden and Denmark* (Londres, sans date).

Pag. 167. [1] Cf. G. Vitzthum, *op. cit.*, p. 170. [2] H. Martin, *Les miniaturistes français* (Paris 1906). [3] Dans le *Journal des savants* 1909, p. 5—19. Cf. *Gazette des beaux arts* 1912: II, p. 89. [4] L'école à laquelle

appartient la »Bible de Jean de Papeleu» semble avoir été de grande importance. Parmi ses œuvres on peut encore compter les manuscrits de la Bibl. nat., lat. 3 893, et de la Bibl. Sainte Geneviève, 329. [5] Le Comte Durrieu a démontré dans le *Journal des savants* 1909, que le ms. lat. 3 893 de la Bibl. nationale a été exécuté à Paris et non en Angleterre comme le suppose le Comte Vitzthum *(op. cit.*, p. 79). Le ms. 329 de la Bibl. Sainte Geneviève auquel, par suite de son analogie avec le ms. Bibl. nat., lat 3 893, le Comte Vitzthum *(op. cit.*, p. 82—83) donne, en hésitant, une origine anglaise, devient également français par conséquent.

Pag. 169. [1] *Op. cit.*, p. 175—185. [2] Dans *Kunst og Kultur* 1914—15, p. 196. [3] Illustration dans S. Curman et J. Roosval, *Sveriges kyrkor. Gottland* I : 1 (Stockholm 1914), p. 74.

Pag. 173. [1] *Op. cit.*, p. 68—70. [2] Cf. *Historia anglorum* éd. F. Madden (London 1866—69), III, p. XXI. [3] Je ne peux pas m'étendre ici sur cette intéressante question. Je renvoie seulement le lecteur à la comparaison entre les fig. 43—45 et G. Vitzthum, *op. cit.*, pl. III.

Pag. 175. [1] Cf. le ms. Brit. Mus., Cotton Nero A IX, du commencement du XIVe siècle. [2] Cf. H. Hildebrand, *Sveriges medeltid* III (Stockholm 1899—1902), p. 714—715.

Pag. 176. [1] Au sujet des travaux de construction de la cathédrale de Linköping pendant le XIVe siècle, cf. A. Romdahl, *Studier i Linköpings domkyrkas byggnadshistoria* (Stockholm 1910), p. 19—28.

Pag. 185. [1] Comparer l'ouvrage de M. Mâle souvent cité dans ce qui précède, et qui, dans l'élaboration du Livre troisième m'a été d'un inappréciable secours. [2] Traduction en norvégien avec commentaires par F. Paasche (Christiania 1915); en suédois par A. Åkerblom (Lund 1916). [3] Cf. *Lilja*, éd. F. Paasche, p. 38—39.

Pag. 187. [1] Cf. É. Mâle, *op. cit.*, p. 175.

Pag. 189. [1] *De laudibus beatae Mariae Virginis*, lib. I, cap. VII. Cf. É. Mâle, *op. cit.*, p. 262. [2] Cf. p. 50. [3] *Rationale divinorum officiorum*, lib. I, cap. III. Éd. J. M. Neale et B. Webb (London 1906), p. 40. [4] Cf. F. Paasche, *Kristendom og Kvad* (Christiania 1914), p. 127.

Pag. 192. [1] Cf. *Legenda aurea*, p. 504—527. [2] *Ibid.*, p. 505. [3] *Ibid.*, p. 518—519.

Pag. 193. [1] Saint Jean en costume archiépiscopal est représenté entre autres sur une miniature italienne ou espagnole datant du XIIIe siècle. Cf. R. Forrer, *Unedierte Federzeichnungen, Miniaturen und Initialen des Mittelalters* (Strassburg 1902), pl. VI, ainsi que sur un vitrail de Lyon du XIIIe siècle également. Cf. É. Mâle, *op. cit.*, p. 350. [2] *Legenda aurea*, p. 507. [3] Éd. par A. Vögtlin dans *Bibliothek des litterarischen Vereins in Stuttgart* CLXXX. Cf. versus 7170—7183. Le poème appartient à la première moitié du XIIIe siècle. Cf. Y. Hirn, *Det heliga skrinet* (Stockholm 1909), p. 499. [4] Éd. par C. Tischendorf dans *Apocalypses apocryphæ* (Leipzig 1866), p. 113—136. [5] Cf. Y. Hirn, *op. cit.*, p. 395. [6] Cf. É. Mâle, *op. cit.*, p. 288. [7] Se trouve dans le Kaiser Friedrich Museum à Berlin. La scène est à côté de la Dormition de la Vierge dans une série de représentations du double cycle des fêtes. La Vierge est représentée debout. Un ange est agenouillé, un autre descend du ciel, l'un d'eux apporte une branche de palmier, l'autre, un cierge(?). Illustration dans *Königliche Museen zu Berlin. Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen* III. O. Wulff, *Altchristliche und mittelalterliche byzantinische und italienische Bildwerke* II, *Mittelalterliche Bildwerke* (Berlin 1911), pl. IV. [8] *Op. cit.*, p. 293.

Pag. 194. [1] Les deux chapes sont illustrées dans L. de Farcy, *op. cit.* (supplément), pl. 43 et 45. [2] A. Schultz, *Die Legende vom Leben der Jungfrau Maria* (Leipzig 1878), p. 69—70. [3] Ill. dans *Archaeologia* XXIV (London 1832), pl. XXXI. [4] Ill. dans O. Homburger, *Die Anfänge der Malerschule von Winchester im X. Jahrhundert* (Leipzig 1912), pl. VII. [5] Ill. dans *British Museum. Reproductions from Illuminated Manuscripts*, éd. G. F. Warner, I (London 1910), pl. III. [6] Ill. dans A. Colasanti, *L'arte bisantina in Italia* (Milano 1912), pl. 34. [7] Ill. dans *Die Bau- und Kunstdenkmäler der Freien und Hansestadt Lübeck* II (Lübeck 1906), p. 471. [8] Ill. dans O. Sinding, *Mariae Tod und Himmelsfahrt* (Christiania 1903), pl. VIII a. [9] Dans *Ur Värends historia* (Växjö 1912), p. 67. [10] Dans A. Romdahl et J. Roosval, *op. cit.*, p. 164. [11] Cf. H. Hildebrand, *Kyrkliga konsten under Sveriges medeltid* (Stockholm 1907), p. 85. [12] Dans *Kult och konst* 1908, p. 86.

Pag. 195. [1] Cf. O. Sinding, *op. cit.*, p. 50—59. Étudier plus particulièrement l'orante assise, p. 54—55. [2] M. Warner considère que le manuscrit a été éxécuté en Angleterre d'après un modèle italien. Cf. *British Museum. Reproductions from Illuminated Manuscripts*, éd. G. F. Warner, III (London 1910), p. 10. [3] *Legenda aurea*, p. 520: »unus» (c.-à-d. ex multitudine); p. 508: »princeps sacerdotum».

Pag. 197. [1] Ill. dans L. de Farcy, *op. cit.* (supplément), pl. 19. [2] Ill. *ibid.*, pl. 45.

Pag. 198. [1] Ill. dans A. Venturi, *La Madone*, p. 403. [2] Ill. *ibid.*, p. 396. [3] Ill. dans S. Reinach, *Répertoire de peintures du moyen âge et de la renaissance* I (Paris 1905), p. 482.

Pag. 200. [1] P. 514—515. [2] Pour ce qui concerne la présence du motif dans la littérature, cf. F. Paasche, *op. cit.*, p. 42—45, et le même auteur dans *Edda* I (Christiania 1914), p. 33—74.

Pag. 201. [1] Cf. *Ett forn-svenskt legendarium*, éd. G. Stephens (Stockholm 1847—74), I, p. 21. [2] Dans *Aarsberetning* 1914, p. 71—72. [3] P. 472—473. Des versions du moyen âge de cette légende se trouvent en norvégien dans *Mariu Saga*, éd. C. R. Unger (Christiania 1871), p. 813—815; en suédois dans *Ett forn-svenskt legendarium* II, p. 795—796. [4] Distinctio III, cap. XI. Cf. *Patrol. lat.*, éd. J. P. Migne, CLXXXV, col. 1062—1063. [5] Cf. A. Mussafia dans *Sitzungsberichte der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften* CXIX : 9 (Vienne 1889), p. 37—38. [6] *De miraculis*, lib. I, cap. VIII. Cf. *Patrol. lat.*, éd. J. P. Migne, CLXXXIX, col. 865—870.

Pag 202. [1] *Mariu Saga* II, p. 808—811. [2] Cf. *Ett forn-svenskt legendarium* II, p. 797—798. [3] Cf. P. A. Munch, *op. cit.* IV : 2, p. 312.

Pag. 203. [1] *Miraculorum lib. I: De gloria martyrum*, cap. X. Cf. *Patrol. lat.*, éd. J. P. Migne, LXXI, col. 714—715. Quatre versions de cette légende se trouvent dans *Mariu Saga*, p. 71—72, 987—990. Une version suédoise dans *Ett forn-svenskt legendarium* I, p. 22. [2] Cf. É. Mâle, *op. cit.*, p. 310—311.

Pag. 204. [1] P. 513—514. Cf. A. Mussafia dans *op. cit.* CXV (Vienne 1888), p. 65 et 67. [2] Cf. *Mariu Saga*, p. 282—297, 577—578 et 1185—1187. Une version suédoise dans *Ett forn-svenskt legendarium* I, p. 18—20. [3] Dans *Aarbog* 1894—95, nº VIII. [4] *Mariu Saga*, p. 140—143.

Pag. 205. [1] *Les miracles de la Sainte Vierge traduits et mis en vers par Gautier de Coincy*, éd. par l'abbé Poquet (Paris 1857), col. 415—422. [2] On le retrouve entre autres dans le ms. lat. 5268 de la Bibl. nationale (milieu ou fin du XIIe siècle). Cf. A. Mussafia dans *Sitzungsberichte der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften* CXV (Vienne 1888), p. 8. [3] Dans *Aarbog* 1894—95, nº VIII, p. 14. [4] Comparer pour ce qui suit P. Riant, *Expéditions et pèlerinages des Scandinaves en Terre Sainte au temps des croisades* (Paris 1865), p. 371.

Pag. 207. [1] Cf. É. Mâle, *op. cit.*, p. 265—267. [2] Cf. *Legenda aurea*, p. 242—244. [3] Nous trouvons aussi dans la littérature norvégienne la trace de l'évangile de Nicodème. Le Sólarljóð (l'hymne du soleil) parle des deux démons Sváfr et Sváfrlogi (cf. F. Paasche, *op. cit.*, p. 161) ce qui doit être une analogie au Satan et à l'Inferus de l'évangile.

Pag. 208. [1] Éd. dans C. R. Unger, *Heilagra Manna Sögur* (Christiania 1877) II, p. 1—20. [2] *Ibid.*, p. 14. [3] Éd. par G. E. Klemming dans *Klosterläsning* (Stockholm 1877—78), p. 375—419. [4] *Trois versions rimées de l'évangile de Nicodème*, éd. par G. Paris et A. Bos (Paris 1885), p. 115. [5] Cf. F. Paasche, *op. cit.*, p. 158.

Pag. 209. [1] Cf. *Heilagra Manna Sögur* II, p. 10 et 11.

Pag. 210. [1] Cf. p. 94, note 1. [2] *De ortu et obitu patrum*, cap. IV. Cf. *Patrol. lat.*, éd. J. P. Migne, LXXXIII, col. 132. [3] *Historia scholastica*, cap. XXXII—XXXIII. Cf. *ibid.*, CXCVIII, col. 1082—1084. Là, nous voyons le nom de la femme: Phuarphara. [4] *Speculum historiale*, lib. II, cap. LIX—LX. [5] Éd. par le Comte A. de Laborde, I (Paris 1911), pl. 9. [6] Cf. *The Jewish Encyclopedia:* l'article »Noah».

Pag. 211. [1] M. Mâle, avec lequel j'ai eu l'avantage de correspondre au sujet de l'histoire de la femme de Noé dit: »c'est un sujet que l'art français ignore». [2] Cf. *Queen Mary's Psalter*, éd. G. F. Warner (London 1912), pl. 9—12.

Pag. 212. [1] Cf. *Queen Mary's Psalter*, éd. G. F. Warner (London 1912), p. 14. [2] La même opinion a été exprimée par M. Warner. Cf. *ibid.*, p. 14. [3] Éd. par H. Deimling, *The Chester Plays* (London 1892). [4] Éd. par J. O. Halliwell, *Ludus Coventriæ* (London 1841). [5] Éd. par O. Waterhouse, *The Non-Cycle Mystery Plays* (London 1909). [6] Éd. par G. England et A. W. Pollard, *The Towneley Plays* (London 1897). [7] Éd. par L. Toulmin Smith, *The York Plays* (Oxford 1885).

Pag. 213. [1] *The Newcastle Play*, éd. Waterhouse. Cf. p. 212, note 5. [2] Cf. pl. 10 de l'édition du Comte de Laborde.

Pag. 215. [1] Pour ce qui suit, cf. G. Djurklou dans *Svenska fornminnesföreningens tidskrift* XI (Stockholm 1902), p. 335—354, et M. R. James dans *Proceedings of the Cambridge Antiquarian Society with Communications* XLIII (Cambridge 1903), p. 222—230. [2] Ill. dans O. Montelius, *Mästerstycken i Statens Historiska Museum* II (Stockholm 1912), pl. 13. [3] La présence de ce motif sur les fonts baptismaux de Stånga et de När a été signalée dans J. Roosval, *Legender och symboler i Uppsala domkyrkas koromgång* (Stockholm 1908), p. 58. [4] Ill. dans *Svenska fornminnesföreningens tidskrift* XI (Stockholm 1902), p. 350. [5] Ill. *ibid.*, p. 352. [6] Ill. dans H. Fett, *Billedhuggerkunsten i Norge under Sverreætten* (Christiania 1908), p. 18.

Pag. 216. [1] *Gammel norsk Homiliebog*, éd. C. R. Unger (Christiania 1864), p. 73. [2] S. Grundtvig, *Danmarks gamle Folkeviser* II (Copenhague 1856), p. 521—527. [3] Dans *op. cit.*, p. 228—229. [4] *Ibid.*, p. 229. [5] *Ibid.*, p. 222. [6] »Staffan han kom från Engelland, han ankrade i Sandahamn». Annotation faite dans l'île de Gottland par N. Lithberg. Dans les archives du Musée du Nord à Stockholm.

Pag. 217. [1] *Op. cit.*, p. 521—524. [2] Cf. M. R. James dans *op. cit.*, p. 227, et J. Roosval, *op. cit.*, p. 44—48. [3] Cf. mon article dans *Meddelanden från Östergötlands fornminnesförening* 1909, p. 1—8.

Pag. 218. [1] Cf. F. Paasche, *op. cit.*, p. 151—152. [2] Cf. É. Mâle, *op. cit.*, p. 407—408, avec une illustration du vitrail de Chartres. [3] *Acta sanctorum* — Sept., vol. I, p. 301, cf. p. 293 — laisse de côté la tradition relative à Charles Martel et tient le roi pour »Flavius Gothorum rex». [4] P. 583: »rex . . . . . . cum episcopo et multitudine venatorum».

Pag. 219. [1] *D. S.*, nº 551. [2] *D. S.*, nº 551. [3] *D. S.*, nºs 1194 et 1195. [4] *D. S.*, nº 4458.

Pag. 220. [1] Ill. dans *Fornvännen* 1914, p. 237. [2] *Ibid.*, p. 237. [3] Ill. *ibid.*, p. 232. [4] Éd. dans *Ett forn-svenskt legendarium* II, p. 750—754. [5] De la traduction norvégienne, sur l'existence de laquelle M. Paasche a attiré mon attention, n'existe qu'un fragment dans la collection des manuscrits d'Arnas Magnæus dans la Bibliothèque de l'Université de Copenhague. Il n'est pas encore imprimé. [6] Les restes conservés sont édités par G. E. Klemming dans *Prosadikter från medeltiden* (Stockholm 1887—89), p. 249—328. [7] Éd. par C. R. Unger, *Karlamagnus Saga och Kappa hans* (Christiania 1860). [8] Cf. F. Bond, *Dedications and Patron Saints of English Churches* (Oxford 1914), p. 176—177. [9] Cf. H. Detzel, *Christliche Ikonographie* II (Freiburg im B. 1896), p. 36. [10] Cf. *Alfræði íslenzk* I, éd. K. Kålund (Copenhague 1908), p. 15 et 23.

Pag. 221. [1] Cf. *Biskupa Sögur* I (Copenhauge 1858), p. 642. C'est à M. Paasche que je suis redevable des indications concernant *Alfræði íslenzk* et *Biskupa Sögur*. [2] *D. S.*, nº 2379. [3] Cf. J. H. Rhezelius dans *Upplands fornminnesförenings tidskrift* XXX, p. 20. [4] Cf. C. G. Brunius, *Nordens äldsta metropolitankyrka eller historisk och arkitektonisk beskrifning öfver Lunds domkyrka* (Lund 1836), p. 34. [5] Cf. *Acta sanctorum, tom. cit.*, p. 293. [6] *Ibid.*, p. 285—286.

Pag. 222. [1] *Les annales islandaises*. Cf. L. Daae, *Norges helgener* (Christiania 1879), p. 166. [2] Dans *St. Hallvard* II (Christiania 1916), p. 84—85. [3] Il n'est donc pas question d'une voile, comme j'en avais, plus haut (p. 78) écrit la supposition. [4] Éd. par M. F. Jónsson dans *Den norsk-islanske Skjaldedigtning* B II (Copenhague et Christiania 1915), p. 562—569. [5] Dans *St. Hallvard* II, p. 85.

Pag. 233. [1] P. 400—403. [2] Éd. dans *Ett forn-svenskt legendarium* I, p. 540—554. [3] Éd. dans *Heilagra Manna Sögur* I, p. 474—481. [4] L. Dietrichson *(op. cit.*, p. 280) dit qu'Olybrius fit plonger Marguerite dans de l'huile bouillante. M. Fett dit d'une part qu'il fit verser goutte à goutte de l'huile bouillante sur elle *(Norges Kirker i Middelalderen*, Christiania 1909, p. 90), de l'autre qu'elle fut plongée dans de l'huile bouillante *(Aarsberetning* 1914, p. 67). J'ai vainement cherché une source littéraire à ces assertions. [5] Cf. *Queen Mary's Psalter*, éd. G. F. Warner (Londres 1912), pl. 307—314. [6] *Aarsberetning* 1914, p. 67.

Pag. 224. [1] L. Daae *(op. cit*, p. 127) a prétendu que l'homme était un prêtre; pourtant ce n'est pas une tonsure qu'il a sur la tête, mais bien une coiffe, coiffure ordinaire des paysans à l'époque où a été exécuté le tableau. Du reste, Snorre dit textuellement que c'était un paysan. [2] Snorre dit le genou gauche. [3] Dans *Aarbog* 1905, nº XII. [4] *Ibid.*, nº XIII.

Pag. 230. [1] Dans *Fornvännen* 1911, p. 86—97. [2] Par contre l'influence allemande occidentale (à Dädesjö) paraît être d'une nature plus occasionnelle. [3] Il est néanmoins probable qu'à Björsäter des maîtres étrangers ont ravaillé à côté des maîtres indigènes. Cf. p. 175—176.

Pag. 231. [1] *D. N.* VII, nº 155.

ADDITIONS ET CORRECTIONS

Pag. 12, ligne 31 »1273», lire: 1263.
» 13, ligne 8 »Haakon», lire: Magnus.
» 21, ligne 30 »150», lire: 100.
» 23, ligne 16 »et qu'il puisse», lire: qui pourra.
» 28, lignes 21—22. Le psautier est peut-être d'origine suédoise et exécuté d'après un modèle anglais. Une illustration dans *Svensk tidskrift* 1914, p. 128.
» 44, ligne 1 »la vie heureuse» etc., lire: l'Adoration des bergers.
» 44, ligne 26 »Jean (?)», lire: Joseph d'Arimathie.
» 51, lignes 10 et 18 »Kosdroa», lire: Kosdroe.
» 51, ligne 38 »k*onvngr*», lire: k*onvng*.
» 62, ligne 23 »Pilate (?)», lire: le grand prêtre.
» 65, ligne 17 «Christe, audi nos», lire: du moine Gerhardus.
» 70, lignes 2—3. La scène du premier médaillon répresente le premier jour de la Création.
» 78, ligne 8 »bateau à voile». Pour l'interprétation exacte de ce détail, comparer p. 222.
» 152, lignes 17—22. Le casque à timbre elliptique apparait plus tôt en Suède et en Norvège. Nous le rencontrons sur le sceau de Bengt Birgersson, qui fut employé en 1288 (ill. dans B. E. Hildebrand, *op. cit.* I, 1e série, pl. 7) et sur le sceau d'Audun Hugleikssön, mort en 1302 (ill. dans *Norges Historie* II:2, fasc. 12, Christiania 1916, p. 344).
Pl. 3, ligne 2 »Pilate (?)», lire: le grand prêtre.
» 24, lignes 3—4 »de Christe audi nos», lire: du moine Gerhardus. »La vie heureuse à Bethléhem», lire: L'Adoration des bergers.

INDEX ICONOGRAPHIQUE

DES PEINTURES SCANDINAVES TRAITÉES DANS CE TRAVAIL

L'ANCIEN TESTAMENT

LES ÉVANGILES

LA SAINTE VIERGE

LES ÉVANGÉLISTES

LES APÔTRES

LES SAINTS

L'HISTOIRE PROFANE

LA FIN DU MONDE

INDEX DES LOCALITES

DES ŒUVRES D'ART TRAITÉES DANS CE TRAVAIL

LES NOMS DES COLLECTIONS (BIBLIOTHÈQUES, MUSÉES ETC.) SONT INDIQUÉS SEULEMENT POUR LES MANUSCRITS ET LES OBJETS D'ORIGINE INCONNUE

FIN

PLANCHES



Phot. l'auteur.

1. LE MAÎTRE DE LA MAJESTÉ: LE CHRIST DANS SA MAJESTÉ. DÉTAIL DU DEVANT D'AUTEL DE HITTERDAL.



Phot. l'auteur



Phot. l'auteur

2. LE MAÎTRE DE LA MAJESTÉ: DEVANT D'AUTEL DE HITTERDAL (EN HAUT). — ÉCOLE DU MAÎTRE DE LA MAJESTÉ: DEVANT D'AUTEL DE TINGELSTAD II (EN BAS).


Phot. l'auteur


Phot. l'auteur

3. LE MAÎTRE DE LA MAJESTÉ: TROIS APÔTRES. DÉTAIL DU DEVANT D'AUTEL DE HITTERDAL. — ECOLE DU MAÎTRE DE LA MAJESTÉ: LE BAISER DE JUDAS. LE CHRIST DEVANT PILATE (?). DÉTAIL DU DEVANT D'AUTEL DE TINGELSTAD III.

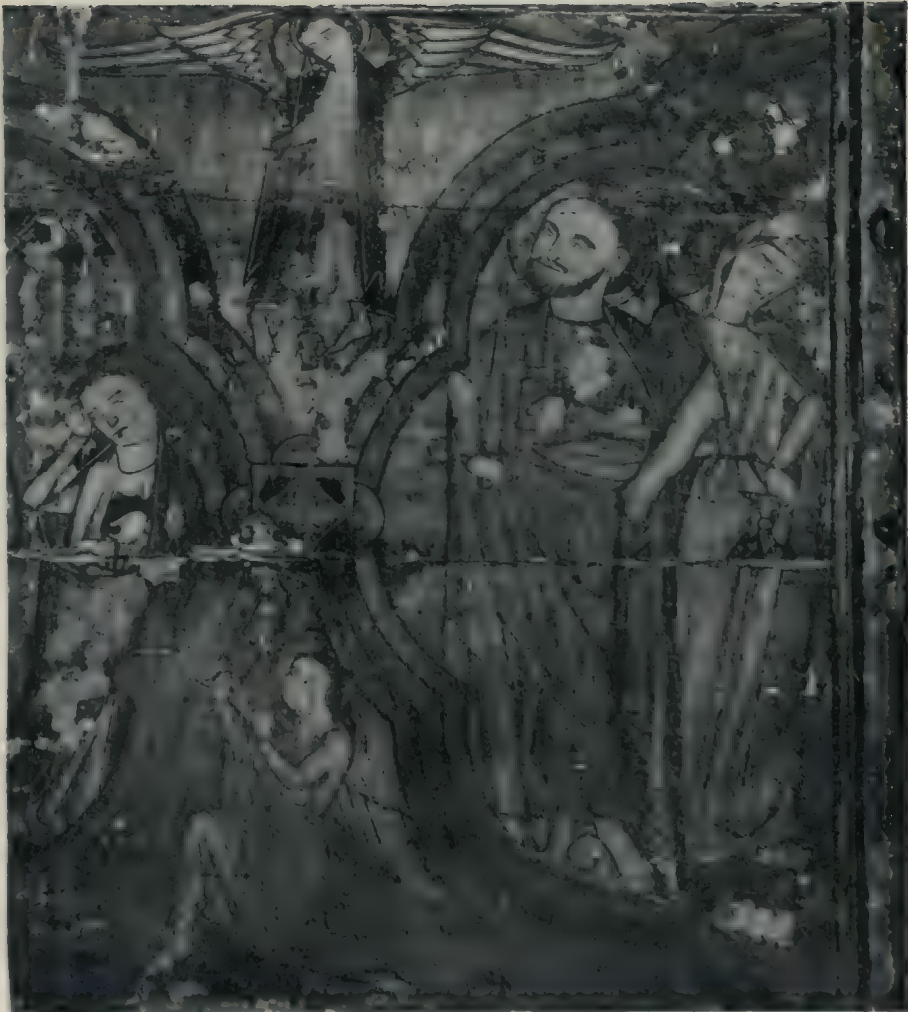


Phot. l'auteur

4. LE MAÎTRE DU BEAU CHRIST: LE CHRIST DANS SA MAJESTÉ. DÉTAIL DU DEVANT D'AUTEL D'ULVIK.



Phot. l'auteur



Phot. l'auteur

LE MAÎTRE DU CRUCIFIEMENT. LE CRUCIFIEMENT. SAINT PAUL ET LA SYNAGOGUE. — DÉTAILS DU DEVANT D'AUTEL DE KINSARVIK



Phot. l'auteur



Phot. l'auteur

6. LE MAÎTRE DE L'ANNONCIATION. L'ANNONCIATION. DÉTAIL DU RETABLE DE FET. — LE MAÎTRE DU CRUCIFIEMENT: SAINT PIERRE ET L'ÉGLISE. DÉTAIL DU DEVANT D'AUTEL DE KINSARVIK.



Phot. l'auteur

7. LE MAÎTRE DE SAINT PIERRE (STYLE DE MATHIEU PARIS): AILE DU RETABLE DE FAABERG.



S. TORPE. — BALDAQUIN : VUE INTÉGRALE, DIRECTION EST



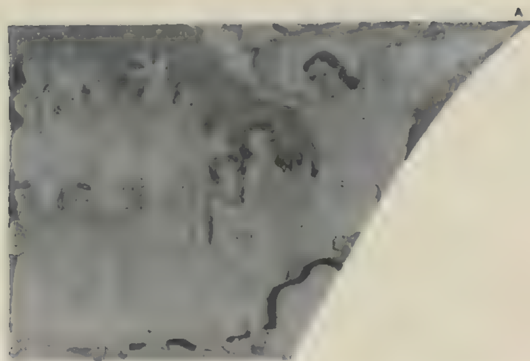
A. TORPE. — PARTIE SUD DE LA VOÛTE : APÔTRES ET SCÈNES DE LA LÉGENDE DE SAINTE MARGUERITE.

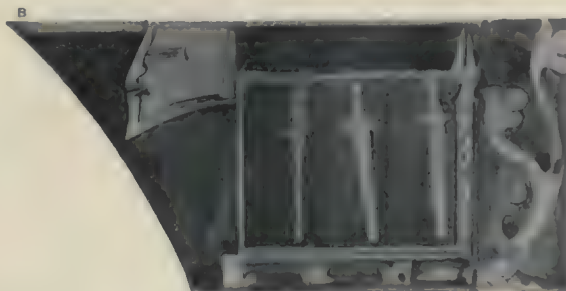


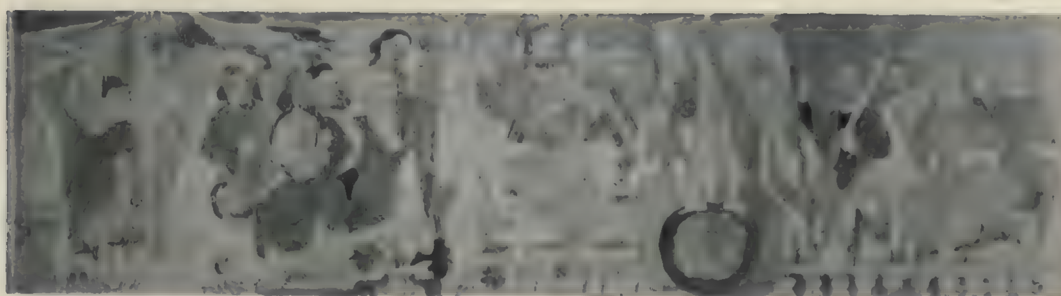
Phot. l'auteur

10. TORPE — PARTIE NORD DE LA VOÛTE. — APÔTRES ET SCÈNES DE LA LÉGENDE DE SAINTE MARGUERITE.











11. VANG. — PIGNON EST: LE CALVAIRE. LES ÂMES DANS LE ROYAUME DES MORTS. L'ENFER. — MUR NORD: LE JUGEMENT DERNIER. — MUR SUD: SCÈNES DE LA LÉGENDE DE SAINT HALVARD. D'APRÈS DES AQUARELLES DE F. W. SCHIERTZ.



Phot. l'auteur



Phot. l'auteur

12. VANG. — PARTIE NORD DE LA VOÛTE: LE COURONNEMENT DE LA VIERGE. LE LAVEMENT DES PIEDS. LE BAISER DE JUDAS. LA FLAGELLATION. — PARTIE SUD DE LA VOÛTE: APÔTRES. LA DESCENTE DE CROIX. LA RÉSURRECTION. LA DESCENTE AUX LIMBES. D'APRÈS DES AQUARELLES DE F. W. SCHIERTZ.



Phot. l'auteur



Phot. l'auteur

13. AAL. — PIGNON OUEST : LA CÈNE. — PIGNON EST : LE CALVAIRE.

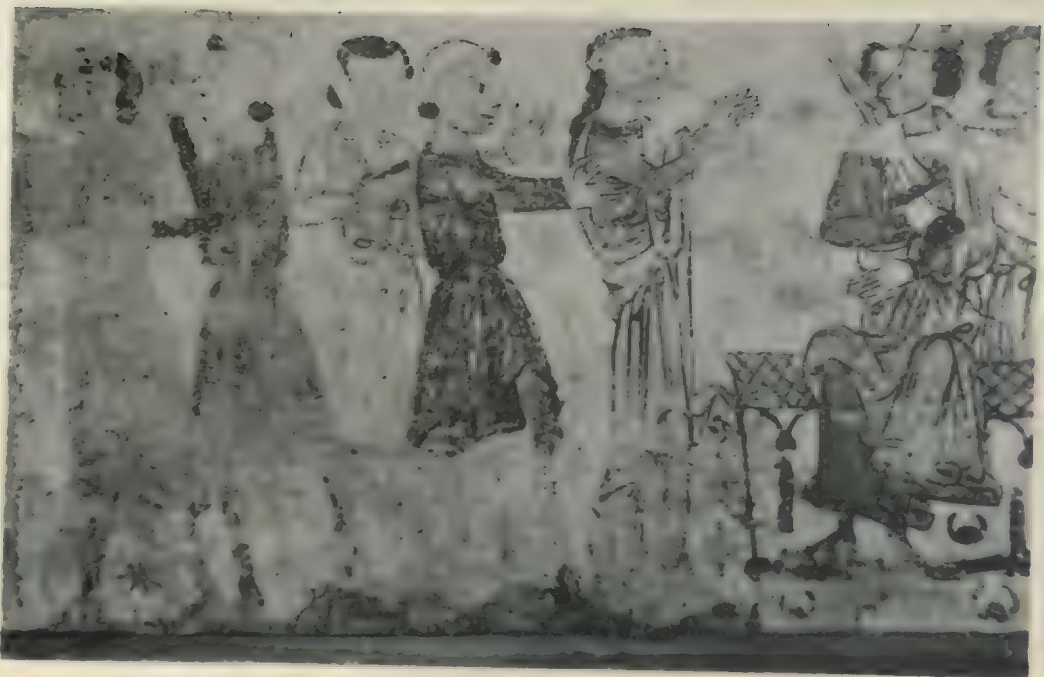


Phot. l'auteur

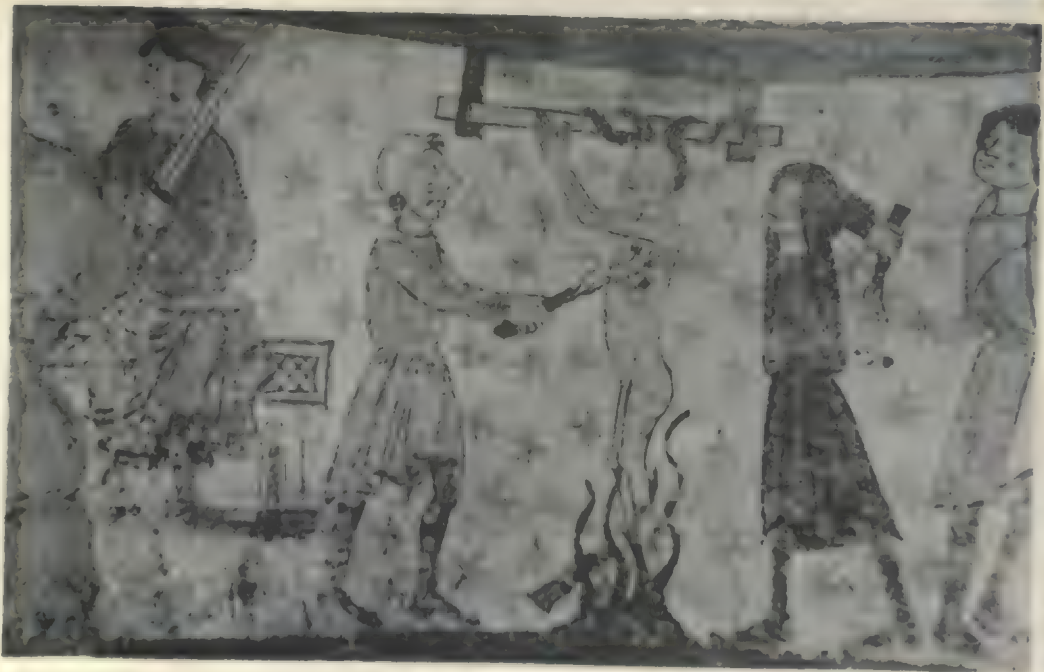


Phot. l'auteur

14. AAL. — PARTIES NORD DE LA VOÛTE: LE BAISER DE JUDAS. LA FLAGELLATION. LE PORTEMENT DE LA CROIX.



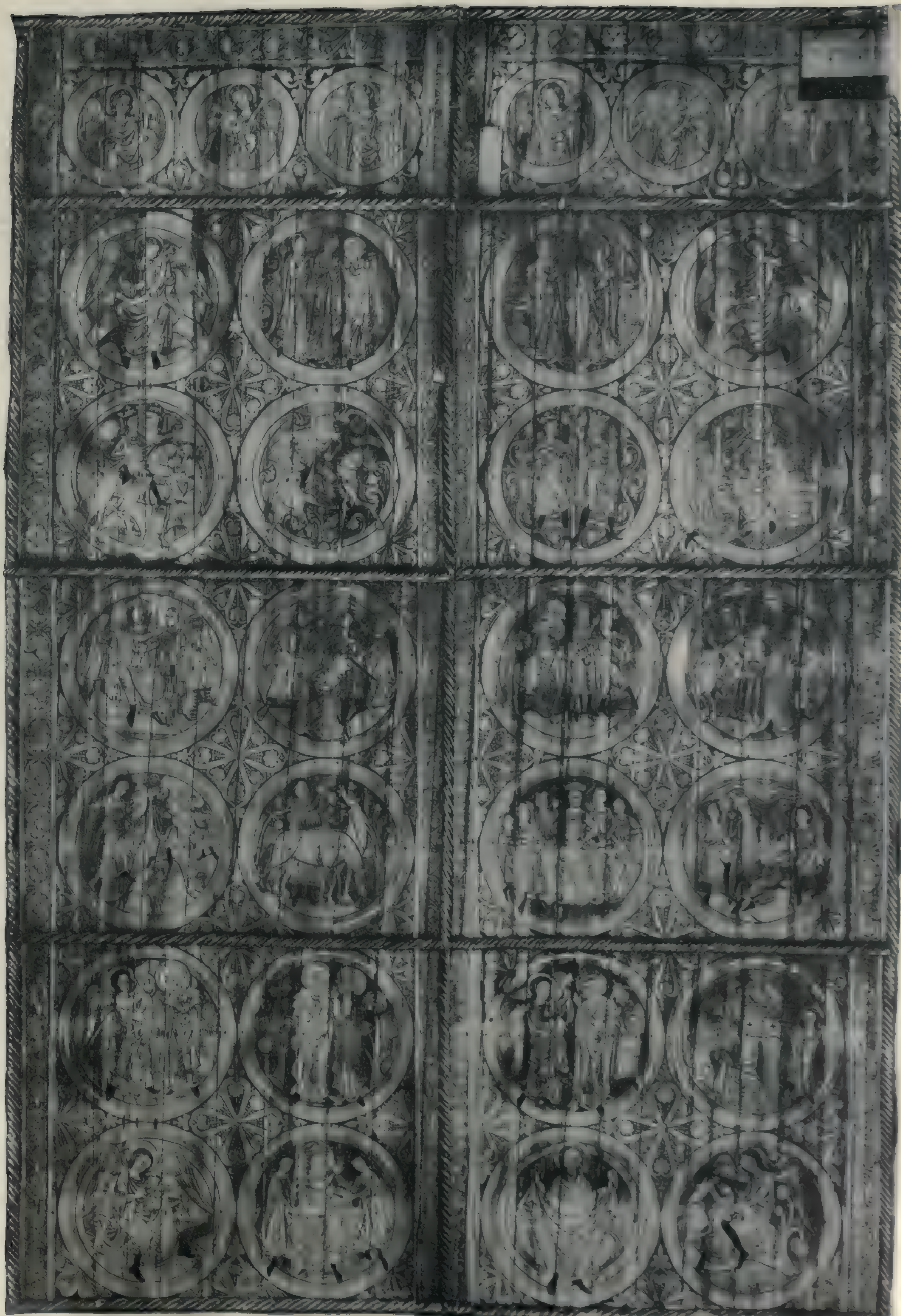






Phot. A. [illegible]

15. HACKÅS. — ABSIDE. — SCÈNES DE LA LÉGENDE DE SAINTE MARGUERITE.



Phot. Cederquist.

16. DÄDESJÖ. PLAFOND: VUE INTÉGRALE. REPRODUCTION FAITE AVEC PERMISSION DE M. E. WRANGEL.



Phot O Sörling



Phot O Sörling.

17. DÄDESJÖ. — DÉTAILS DU PLAFOND: DEUX DES TROIS ROIS MAGES (STYLE »VAR. I»). LE MARTYRE DE SAINT ÉTIENNE (STYLE »VAR. II»).



Phot. l'auteur

18. LE MAÎTRE DE L'ADORATION: LE DEVANT D'AUTEL DE NES I.



Phot. l'auteur

19. LE MAÎTRE DE L'ADORATION: LES TROIS ROIS MAGES. DÉTAIL DU DEVANT D'AUTEL DE NES I.



20. LE MAÎTRE DES MIRACLES: LA MADONE. DÉTAIL DU DEVANT D'AUTEL DE DALE I.



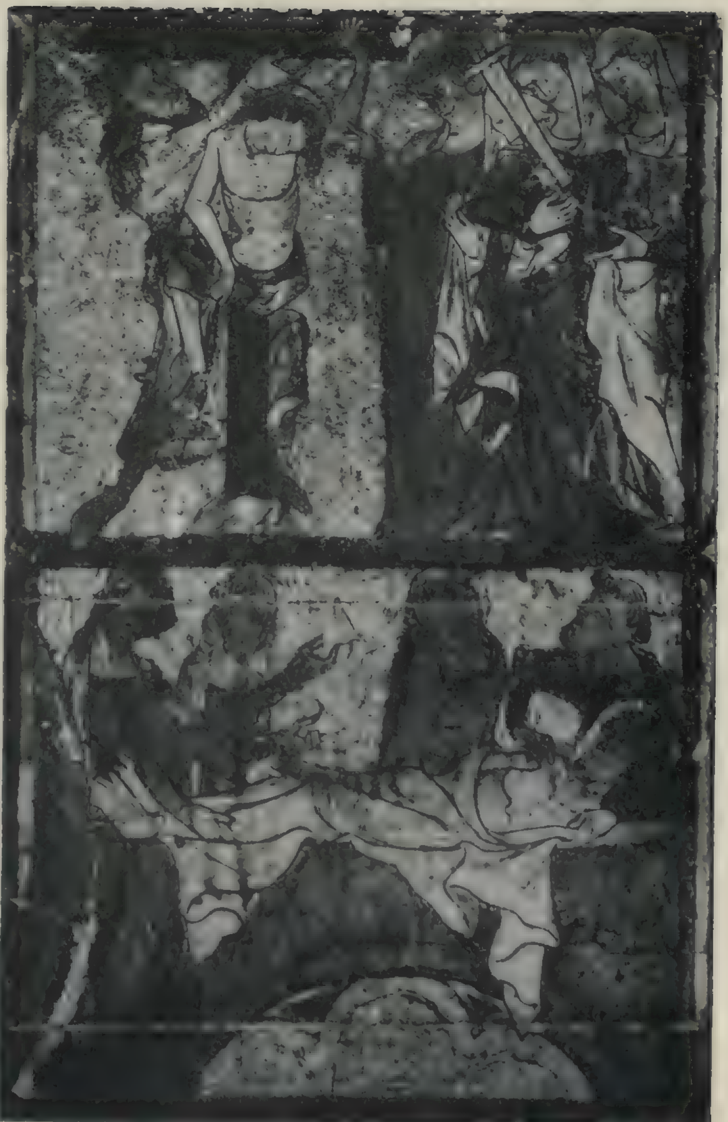
Phot. l'auteur



Phot. l'auteur

21. LE MAÎTRE DES MIRACLES: LE MIRACLE DE NOTRE DAME PENDANT LE SIÈGE DE CONSTANTINOPLE. SCÈNE DE L'HISTOIRE DE LA «TÊTE TURQUE». DÉTAILS DU DEVANT D'AUTEL DE DALE I.


Phot. l'auteur


Phot. l'auteur

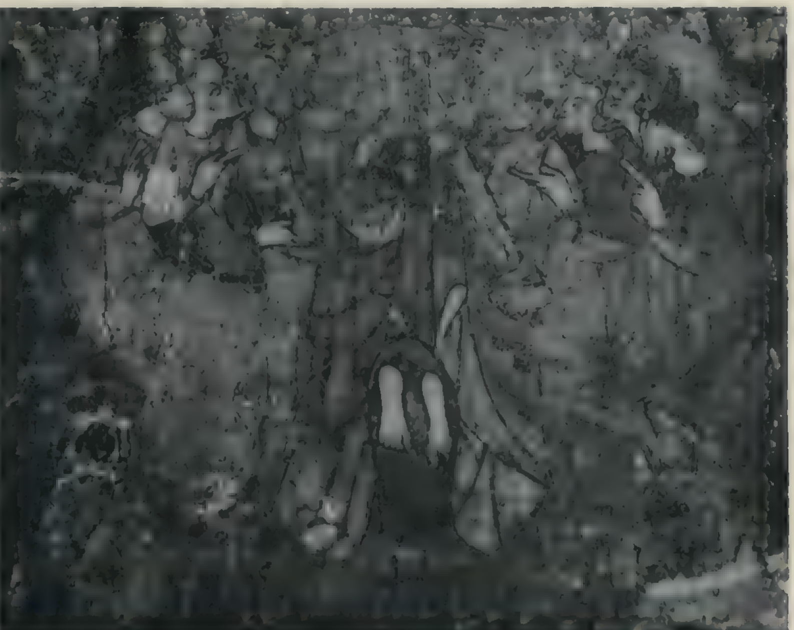
22. LE MAÎTRE DES MIRACLES: LE BAISER DE JUDAS, LA FLAGELLATION, LA DESCENTE DE CROIX, LA MISE AU TOMBEAU. DÉTAILS DU DEVANT D'AUTEL DE NES II.



Phot. l'auteur.

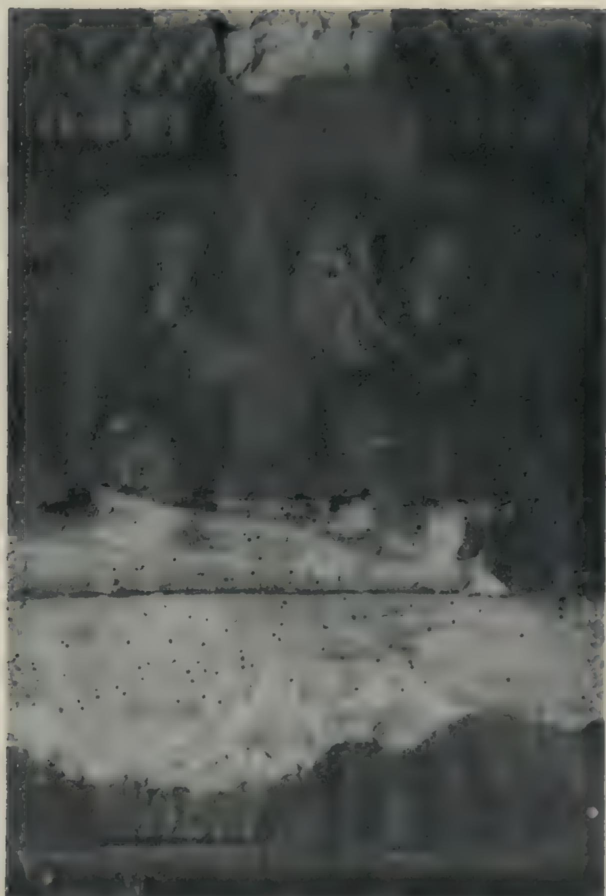


Phot. l'auteur.

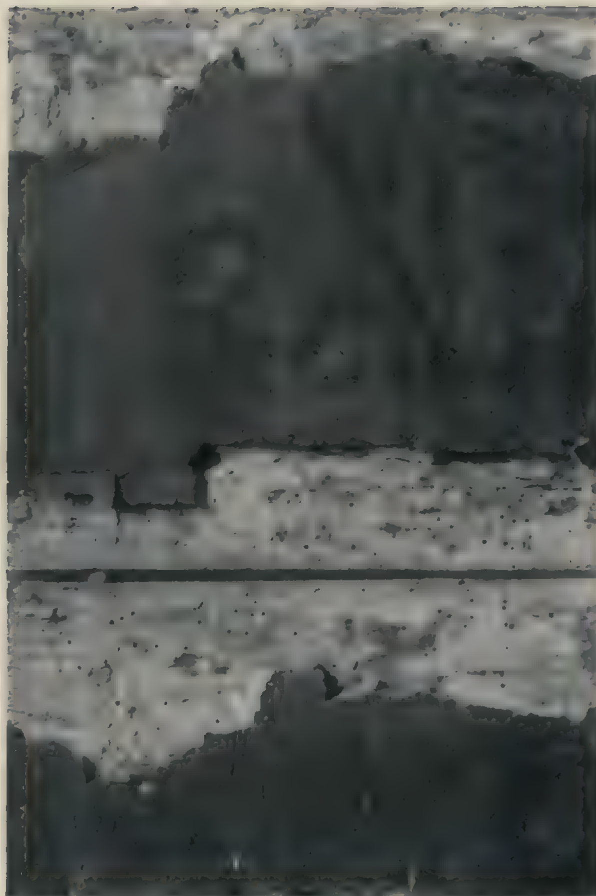


Phot. l'auteur.

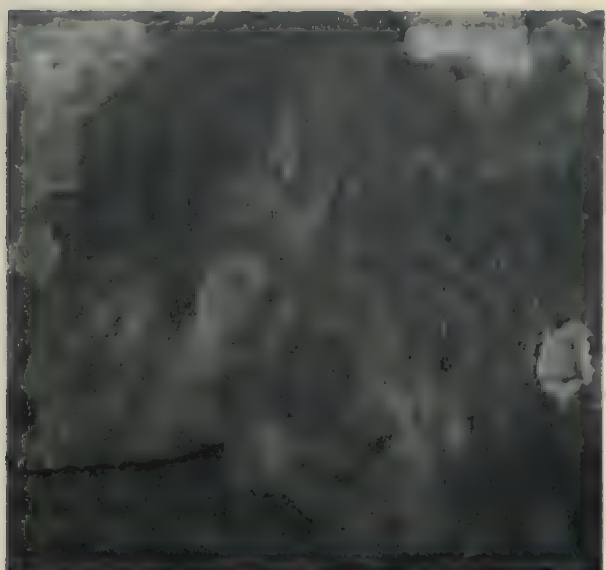
24. LE MAÎTRE DES MIRACLES : LE CRUCIFIEMENT, DÉTAIL DU DEVANT D'AUTEL DE NES II. — ÉCOLE DU MAÎTRE DES MIRACLES : LA CÈNE, L'ASCENSION, DÉTAILS DU DEVANT D'AUTEL D'EID.



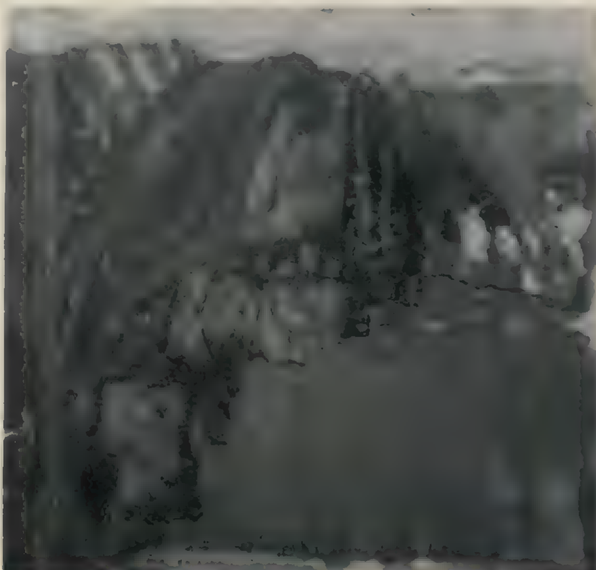
Phot. lauteur.



Phot. l'auteur.



Phot. l'auteur.



Phot. l'auteur.

24. EN HAUT A GAUCHE: LE MIRACLE DU MOINE REYNALDUS. EN HAUT A DROITE: LE MIRACLE DE »CHRISTE AUDI NOS». DÉTAILS DU DEVANT D'AUTEL DE VANELVEN. — EN BAS A GAUCHE: LA VIE HEUREUSE A BETHLÉHEM? EN BAS A DROITE: LA PRÉSENTATION AU TEMPLE. DÉTAILS DU DEVANT D'AUTEL DE HAMMER.



Phot. Musée national de Copenhague

25. LE MAÎTRE DE SAINT OLOF: DEVANT D'AUTEL DE HOLTAALEN (?).



Phot. l'auteur.



Phot. l'auteur.

26. LE MAÎTRE DE SAINT BOTHOLPHE: LE DEVANT D'AUTEL D'AARDAL I (EN HAUT) — STYLE DU MAÎTRE D'HÉRACLITE: LE DEVANT D'AUTEL D'ULNÆS (EN BAS).



Phot. l'auteur.

27. LE MAÎTRE DE SAINT BOTHOLPHE: SAINT BOTHOLPHE. DÉTAIL DU DEVANT D'AUTEL D'AARDAL I



Phot. l'auteur.



Phot. l'auteur.

28. LE MAÎTRE D'HÉRACLITE : L'EMPEREUR HÉRACLITE PASSE A CHEVAL DEVANT LA PORTE DE JÉRUSALEM. ENTRÉE DE L'EMPEREUR HÉRACLITE DANS JÉRUSALEM.

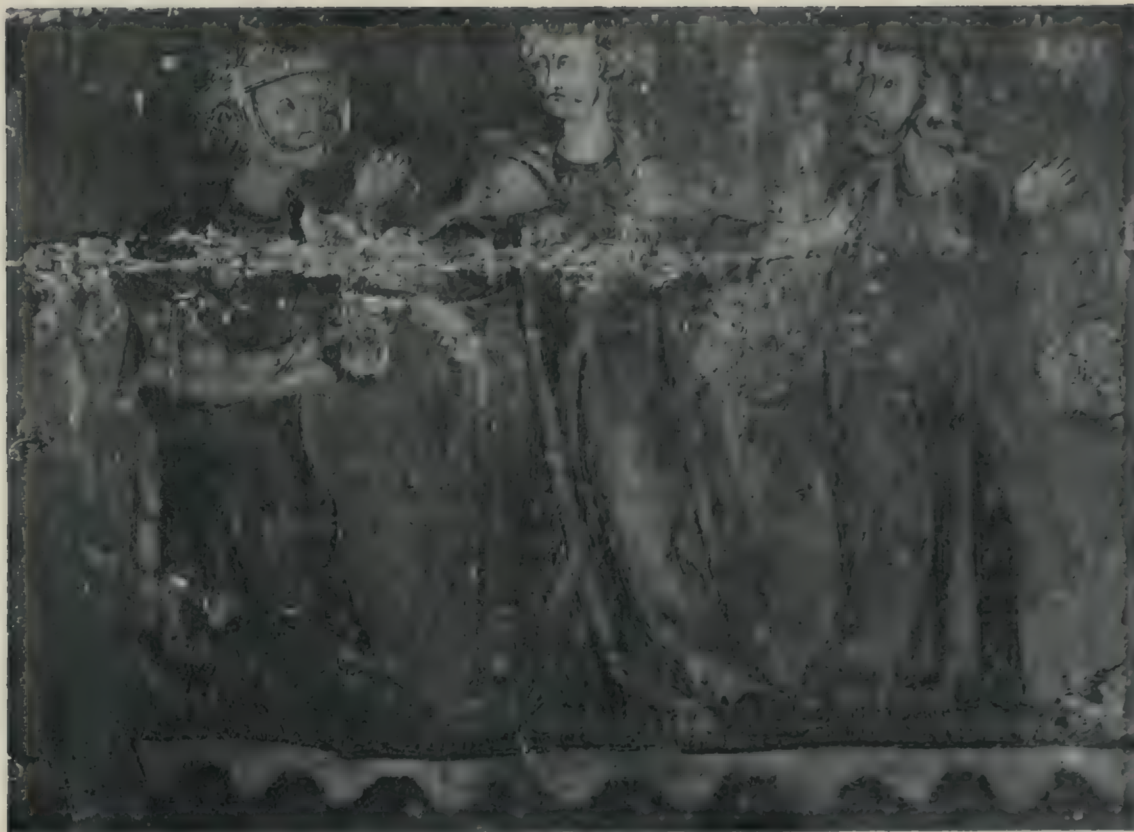


Phot. l'auteur

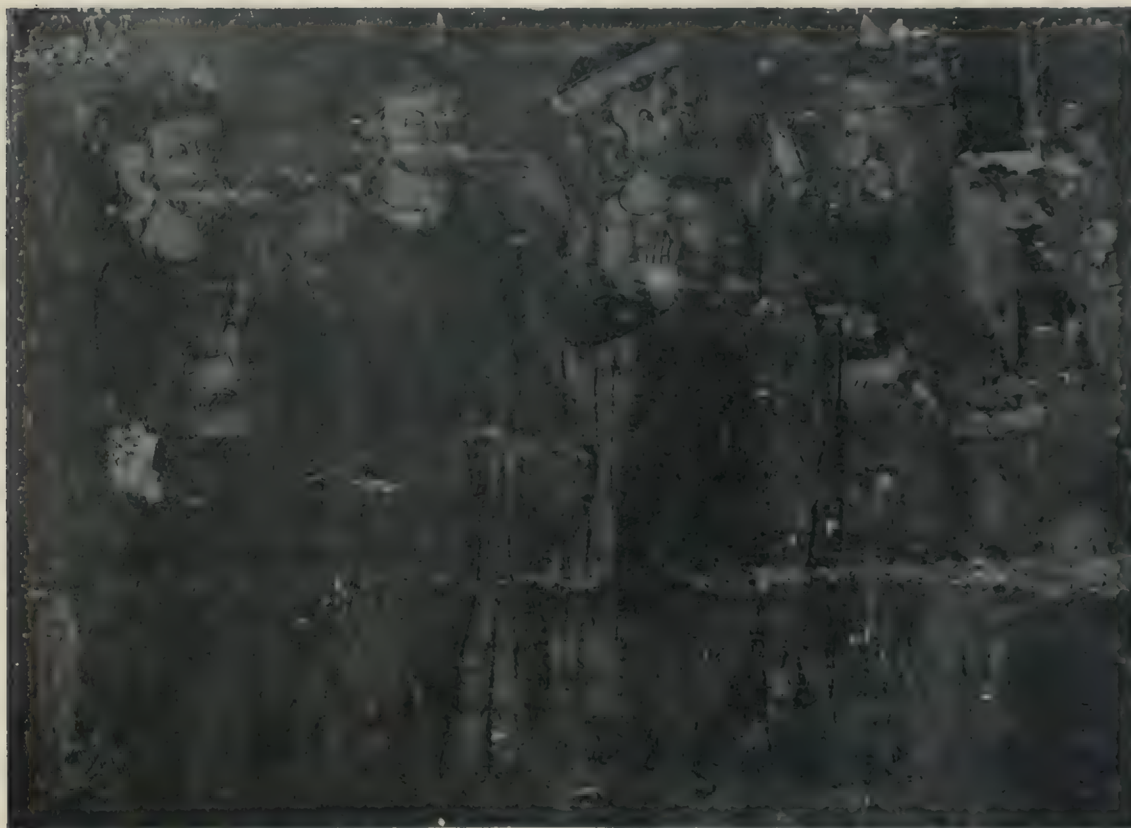


Phot. l'auteur

29. LE MAÎTRE D'HÉRACLITE. HÉRACLITE COUPE LA TÊTE DE CHOSROÈS. L'EXALTATION DE LA SAINTE CROIX.



Phot. l'auteur

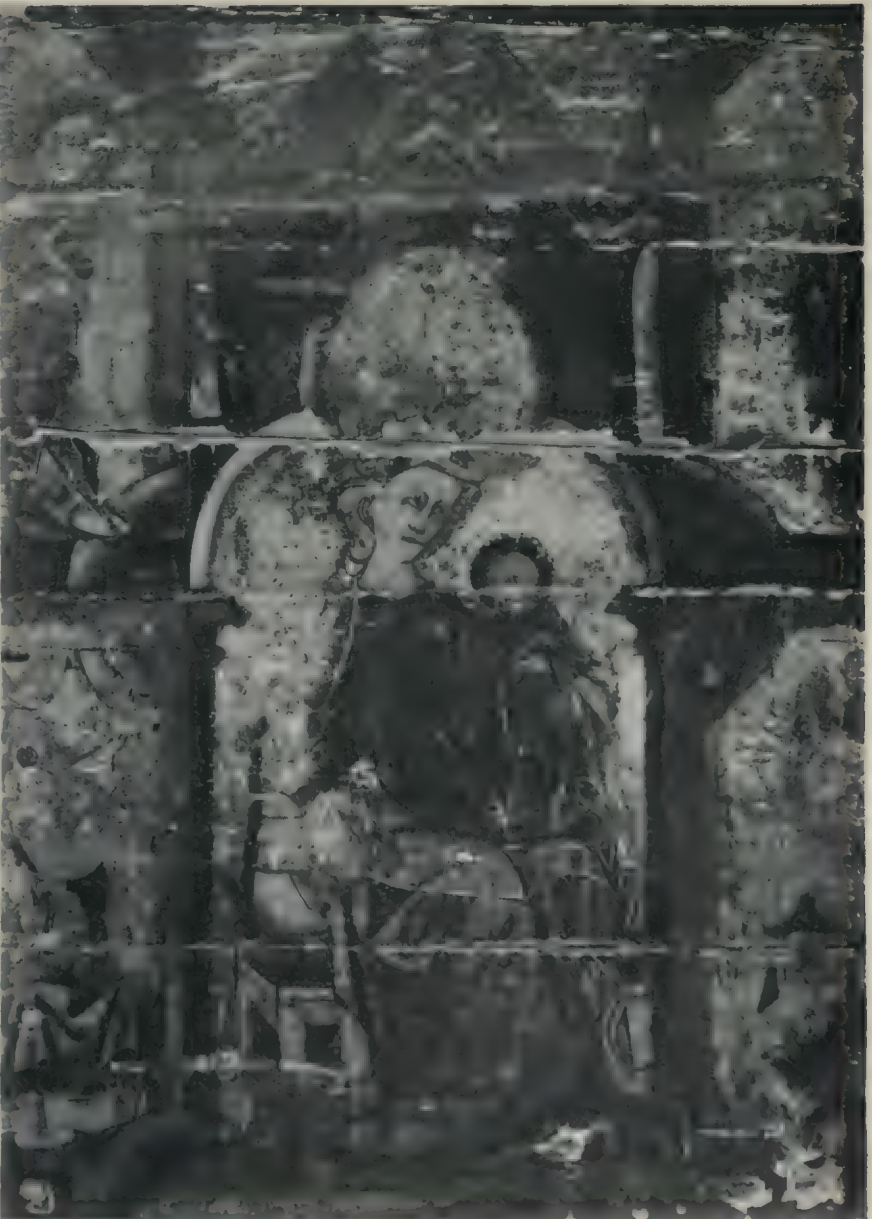


Phot. l'auteur

30. LE MAÎTRE DE LA VIE DE LA VIERGE: SAINT JOACHIM ET SAINTE ANNE SE SÉPARENT. LE MIRACLE DU BÂTON DE SAINT JOSEPH.

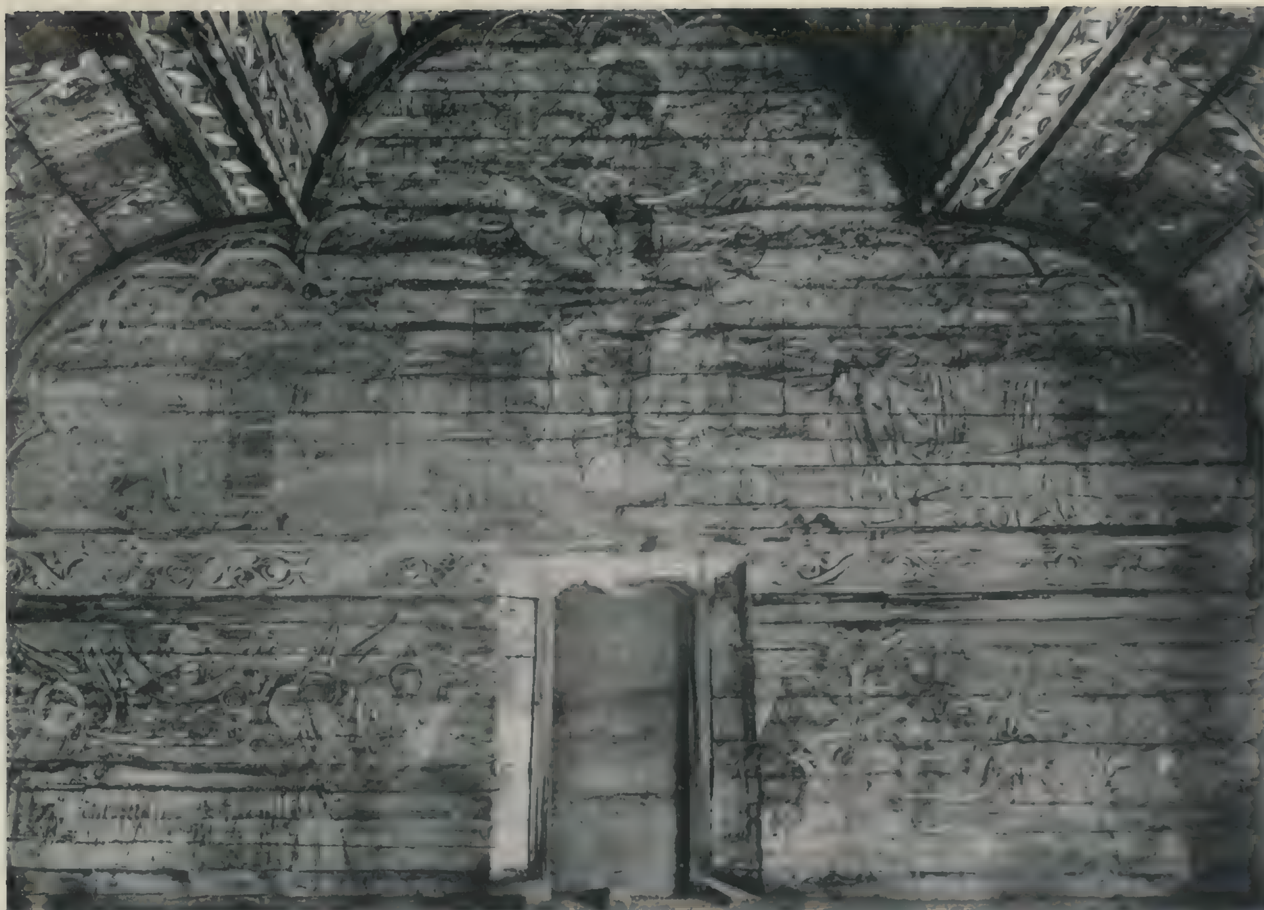


Phot. l'auteur.



Phot. l'auteur.

31. LE MAÎTRE DE LA VIE DE LA VIERGE: LA MADONE. DÉTAIL DU DEVANT D'AUTEL D'ODDA (A GAUCHE).
— LE MAÎTRE DE LA VIERGE MÈRE: LA MADONE. DÉTAIL DU DEVANT D'AUTEL D'AARDAL II (A DROITE).



Phot. l'auteur



Phot. l'auteur

32. RÅDA. — PIGNON EST: LA TRINITÉ, LA RÉSURRECTION ET L'ASSOMPTION DE LA VIERGE, MARTYRES DE SAINT PIERRE, DE SAINT PAUL ET DE SAINT ANDRÉ. — VOÛTE LATÉRALE NORD: LES APÔTRES Nos 8 ET 9.



Phot. l'auteur



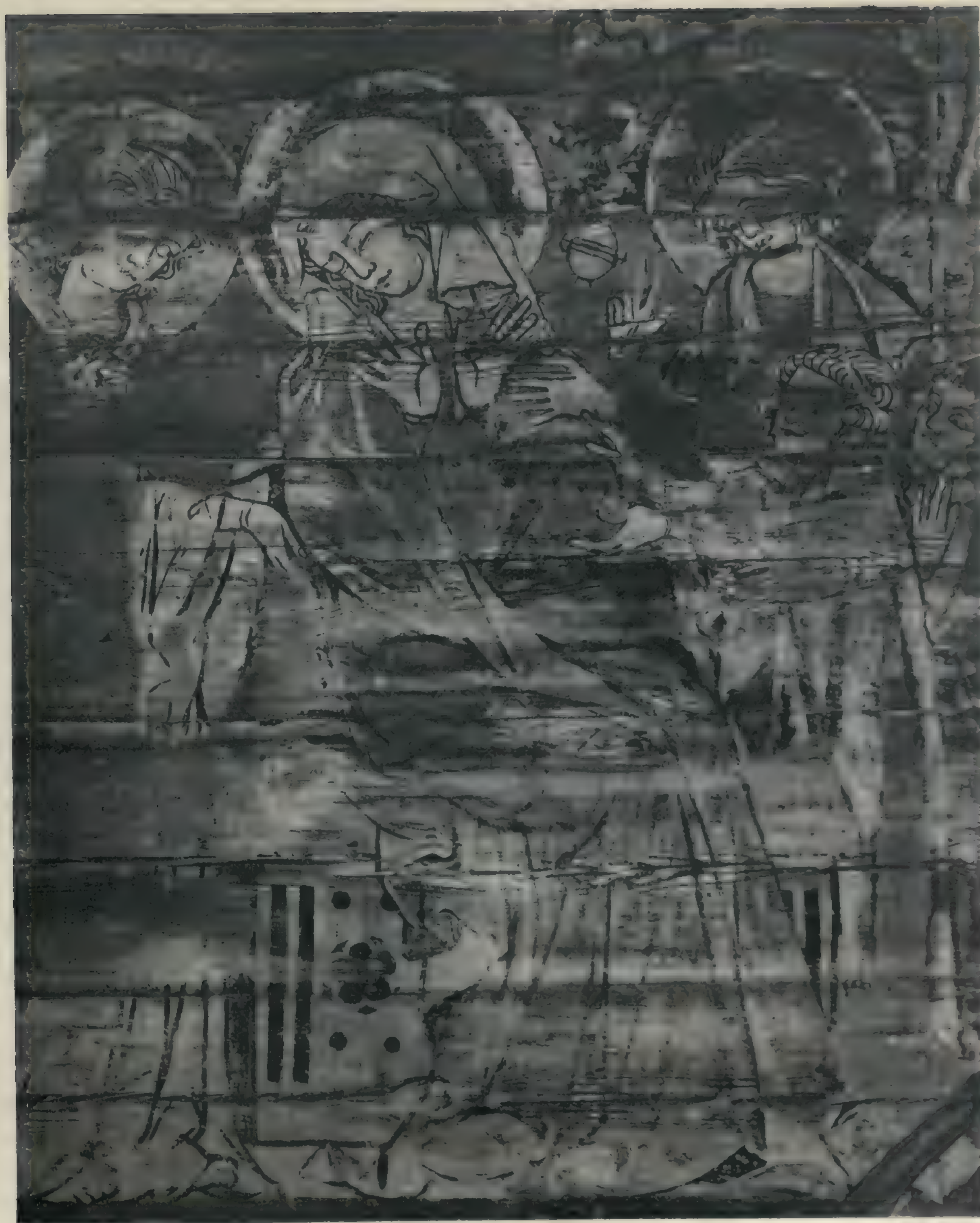
Phot. l'auteur

33. RÅDA. — PIGNON EST : LA TRINITÉ. LA RÉSURRECTION DE LA VIERGE.



Phot. Musée du Nord, Stockholm

34. RÅDA. — MUR NORD: LA DORMITION DE LA SAINTE VIERGE.



Phot. l'auteur

35. RÂDA. — MUR NORD: DÉTAIL DE LA DORMITION DE LA SAINTE VIERGE.



Phot. Musée du Nord, Stockholm.

36. RÅDA. — VOÛTE LATÉRALE SUD : SAINT PIERRE, SAINT PAUL ET L'APÔTRE Nº 3.



Phot. Musée du Nord, Stockholm



Phot. Musée du Nord, Stockholm

37. RÅDA. — VOÛTE CENTRALE: LES PROPHÈTES JÉRÉMIE, ISAÏE, HABACUC ET EZÉCHIEL.



Phot. Musée du Nord, Stockholm

Phot. Musée du Nord, Stockholm

38. RÅDA. — VOÛTE CENTRALE: LES »PROPHÈTES» GENÈSE, ESTHER, MOISE ET LE ROI DAVID.



39. BJÖRSÄTER. — TROISIÈME TRAVÉE: SAINT THOMAS ET SAINT JACQUES LE MINEUR.

Phot. Gaillarquet



H. BJORSATER. — PARTIE DE L'ARCATURE INFÉRIEURE : SCÈNES DE L'HISTOIRE D'ESTHER ?



42. EDSHULT. — FRAGMENTS DES PEINTURES. D'APRÈS N. M. MANDELGREN.

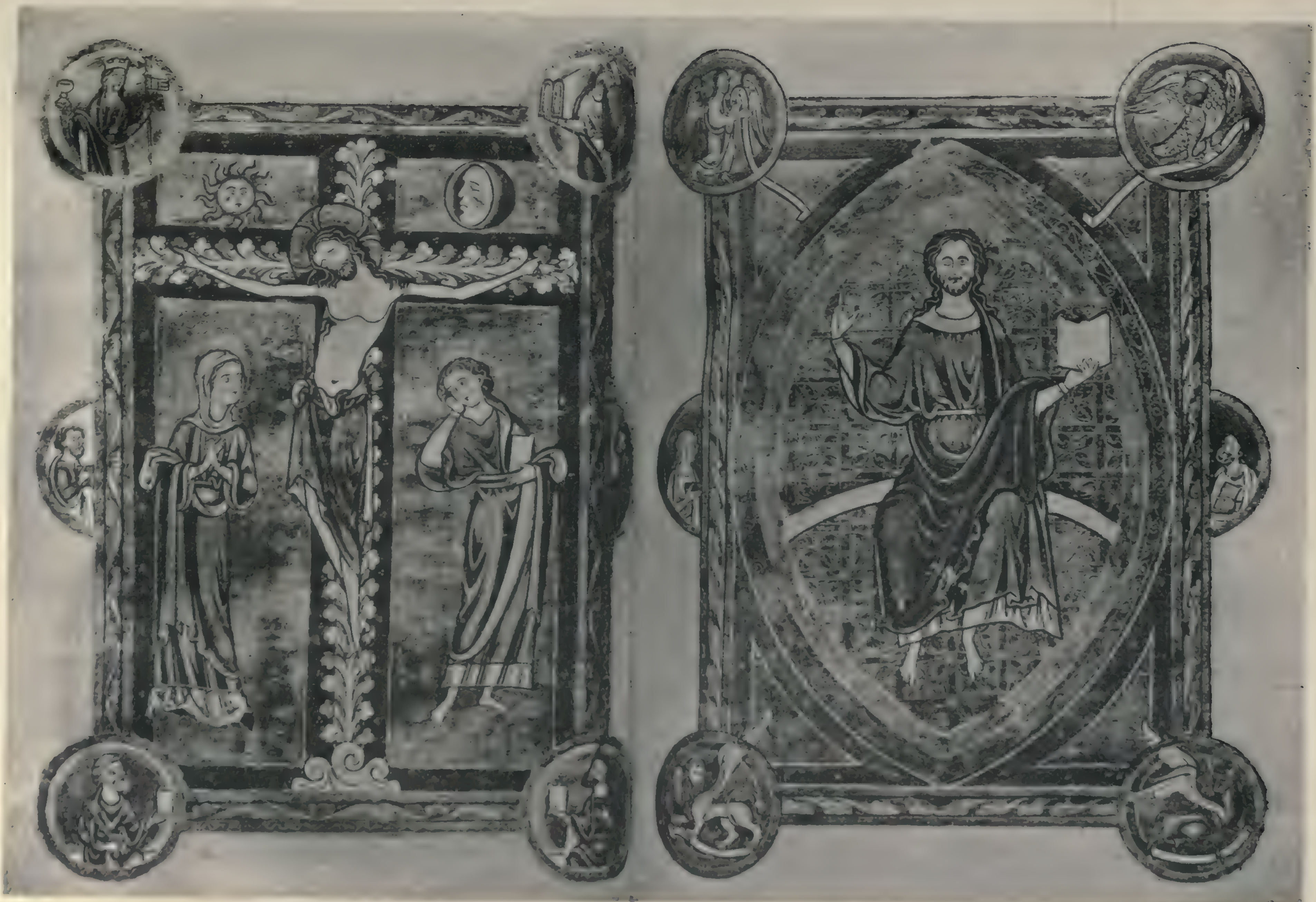


Phot. Bibl. royale de Copenhague.



D'après G. Vitzthum.

43. PSAUTIER DE CHRISTINE FILLE DU ROI HAAKON HAAKONSSÖN. COPENHAGUE, BIBL. ROYALE, 1606 (A GAUCHE). — »LIBER FLORIDUS«. PARIS, BIBL. NATIONALE, LAT. 8865. (A DROITE).



D'après Sidney C. Cockerell

44. PSAUTIER DE ROBERT DE LINDESEYE, ABBÉ DE PETERBOROUGH, EXÉCUTÉ ENTRE 1220 ET 1222. BIBL. DE LA SOCIÉTÉ ROYALE DES ANTIQUAIRES DE LONDRES.



D'après G. F. Warner



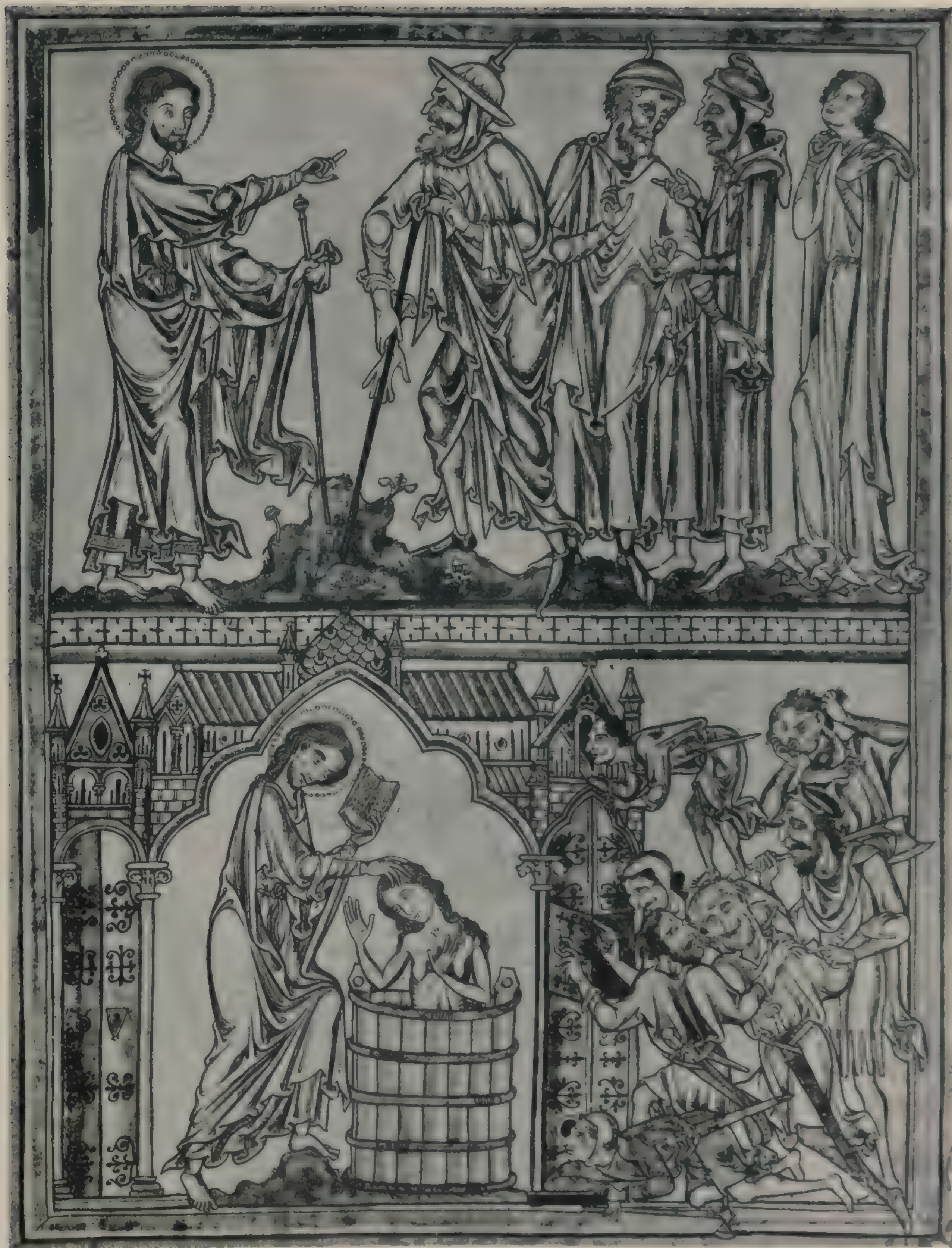
Phot. l'auteur

45. PSAUTIER ALLEMAND, BRIT. MUS., ADD. 17687. (A GAUCHE) — «HISTORIA ANGLORUM», EXÉCUTÉE ENTRE 1250 ET 1259 PAR MATHIEU PARIS. BRIT. MUS., ROYAL 14 C. VII

Phot. Cautour

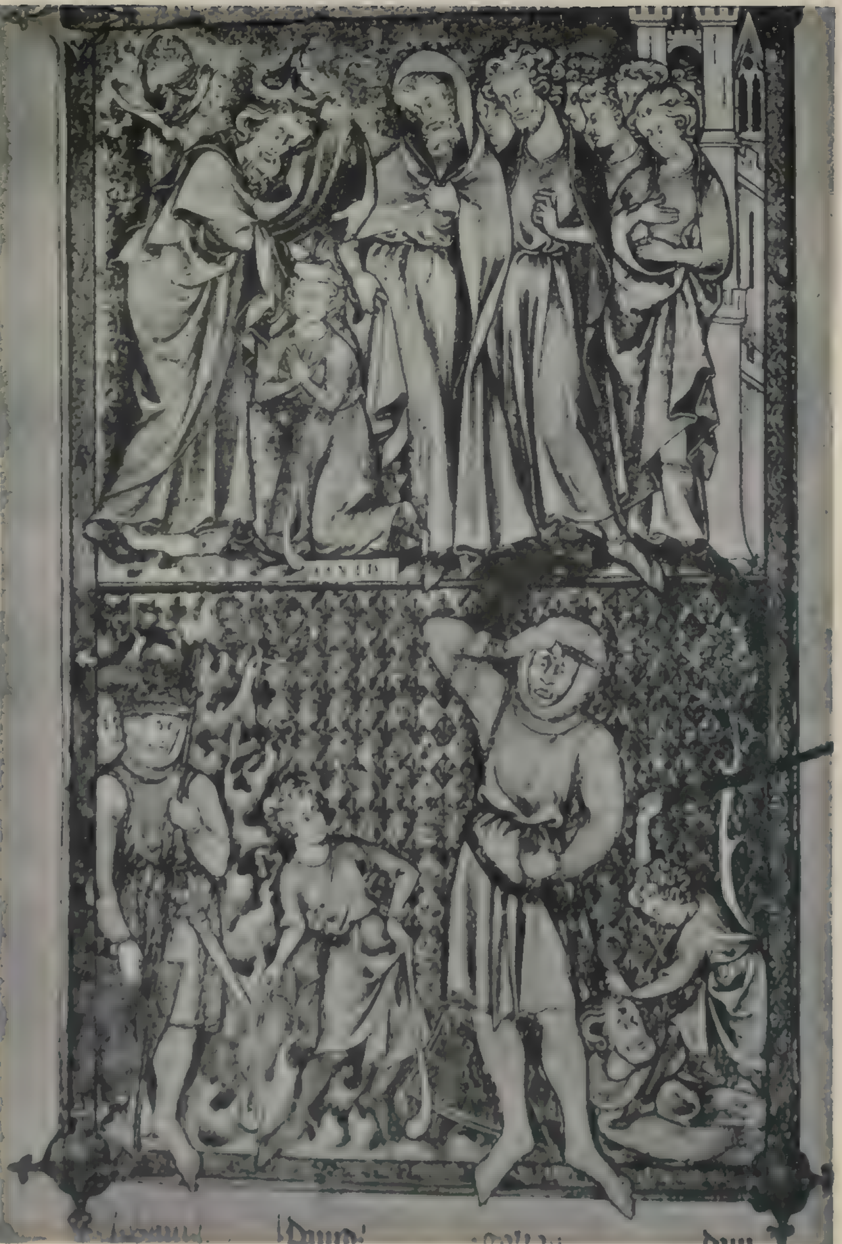
D'après M. R. James

46. « HISTORIA ANGLORUM », EXÉCUTÉE ENTRE 1250 ET 1259 PAR MATHIEU PARIS. BRIT. MUS., ROYAL 14 C VII.
A GAUCHE. — APOCALYPSE, EXÉCUTÉ PAR MATHIEU PARIS ? TRINITY COLLEGE À CAMBRIDGE.



D'après L. Delisle et P. Meyer

47. APOCALYPSE EXÉCUTÉ VERS 1260 A SAINT ALBANS (?). BIBL. NAT., FR. 403.



D'après G. Vitzthum.



Phot. l'auteur

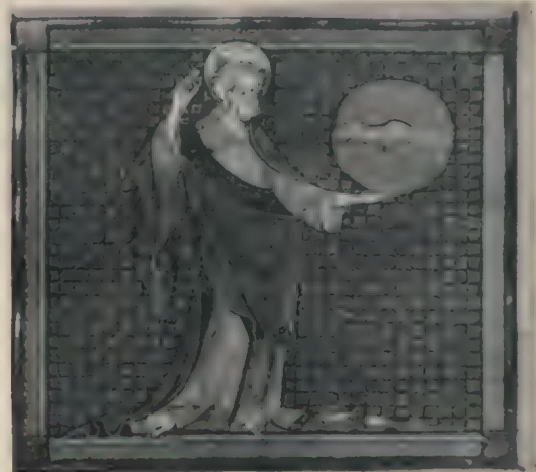
16. BRÉVIAIRE DE PHILIPPE LE BEL, EXÉCUTÉ A PARIS EN 1296 PAR HONORÉ. BIBL. NAT., LAT. 1023. (A GAUCHE)
— «SOMME LE ROI», EXÉCUTÉE EN FRANCE AU COMMENCEMENT DU XIVe SIÈCLE. BRIT. MUS., ADD. 28162

1 

Phot. l'auteur

2 

Phot. l'auteur.

3 

Phot. l'auteur

4 

Phot. l'auteur

5 

Phot. l'auteur

49. LA BIBLE DE JEAN PAPELEU, EXÉCUTÉE A PARIS EN 1317. BIBL. DE L'ARSENAL, 5059.



Phot. l'auteur



Phot. l'auteur

50. PSAUTIER, EXÉCUTÉ DANS L'ANGLETERRE DE L'EST VERS 1300. BRIT. MUS., ARUNDEL 83 II.